RTM

La *Revue des Traditions Musicales* (alias *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTM)* est un périodique scientifique annuel consacré aux traditions monodiques modales vivantes et/ou anciennes d'Asie occidentale et centrale, d'Afrique du Nord et d'Europe, et ce, dans une perspective musicologique générale et transdisciplinaire, qui met l'accent sur l'analyse musicale. La *RTM* est le fruit de la collaboration musicologique entre l'Université Antonine (Liban) et l'Université Paris-Sorbonne et, plus particulièrement, entre le Centre de Recherche sur les Traditions Musicales (CRTM, http://recherche.ua.edu.lb/crtm/), rattaché à la Faculté de Musique et Musicologie de l'Université Antonine, et l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus UMR 8223, France http://www.iremus.cnrs.fr/). Elle est coéditée par les Éditions de l'Université Antonine (EUA) et les Éditions Geuthner. Elle figure dans les bases de données scientifiques EBSCO et RILM.

IReMUS institut de recherche en musicologie

CRTM Centre de Recherche sur les Traditions Musicales

http://www.upa.edu.lb/editions-de-l-upa/periodiques/revue-des-traditions-musicales-des-mondes-arabe-et-mediterraneen-rtmmam.html

http://www.iremus.cnrs.fr/fr/collections-revues/revue-des-traditions-musicales-des-mondes-arabe-et-mediterraneen

http://www.geuthner.com/livre/revue-des-traditions-musicales-des-mondes-arabe-et-mediterraneen/988

Les Éditions de l'Université Antonine

GEUTHNER

20 €
ISBN : 978-2-7053-3953-3

9 782705 339593

RTM n°8

Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen

Les Éditions de l'Université Antonine

GEUTHNER

RTM

Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen

n°8

Rythmes

François Picard
Du protocole d'analyse rythmique à la méta-analyse

Jean Lambert
Un rythme pour empêcher de danser ? Les aksaks additifs et modulaires dans la musique yéménite

Nidaa Abou Mrad
Polymorphisme rythmique d'une hymne syriaque maronite ou comment gravir le Chemin de Croix en dansant ?

Sasan Fatemi
Rythmique enfantine en Iran

Les Éditions de l'Université Antonine

GEUTHNER

RTM N°8.indd 1 19/10/2016 15:06

Revue des Traditions Musicales
des Mondes Arabe et Méditerranéen

La *Revue des Traditions Musicales (RTM)* est un périodique scientifique annuel consacré aux traditions monodiques modales vivantes et/ou anciennes d'Asie occidentale et centrale, d'Afrique du Nord et d'Europe, et ce, dans une perspective musicologique générale qui met l'accent sur l'analyse musicale. La *RTM* est le fruit de la collaboration musicologique entre l'Université Antonine (Liban) et l'Université Paris-Sorbonne et, plus particulièrement, entre le Centre de Recherche sur les Traditions Musicales (CRTM), rattaché à la Faculté de Musique et Musicologie de l'Université Antonine, et l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus UMR 8223, France http://www.iremus.cnrs.fr/). Elle est coéditée par les Éditions de l'Université Antonine (EUA) et les Éditions Geuthner. Elle figure dans les bases de données scientifiques EBSCO et RILM.

Comité de rédaction
(par ordre alphabétique)

Nidaa Abou Mrad, Université Antonine (rédacteur en chef)
Frédéric Billiet, Université Paris-Sorbonne, IReMus UMR 8223
Frédéric Lagrange, Université Paris-Sorbonne
Nicolas Meeùs, Université Paris-Sorbonne, IReMus UMR 8223
François Picard, Université Paris-Sorbonne, IReMus UMR 8223

Comité scientifique et de lecture
(en plus des membres du comité de rédaction, par ordre alphabétique)

Jérôme Cler, Université Paris-Sorbonne, IReMus UMR 8223
Jean During, CNRS, France
Mahmoud Guettat, Université de Tunis
Jean Lambert, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
François Madurell, Université Paris-Sorbonne, IReMus UMR 8223
Dwight Reynolds, University of California - Santa Barbara

Rédaction

Centre de Recherche sur les Traditions Musicales (CRTM),
rattaché à la Faculté de Musique et Musicologie de l'Université Antonine
B.P. : 40016, Hadath-Baabda, Liban
Tél. : + 961 5 924073/4/6
Fax : + 961 5 924815
Site : http://www.ua.edu.lb
Mél. : nidaa.aboumrad@ua.edu.lb

RTM

Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen

n°8

Rythmes

Les Éditions de l'Université Antonine

GEUTHNER

En filigrane de la couverture

Cercle d'arborescence modale, *Kitāb fī ma'rifat al-anġām wa-šarḥihā*
[Livre de la connaissance des modes et de leur explication]
de Šams a-d-Dīn A-ṣ-Ṣaydawi (d.1506)

© 2016, Les Éditions de l'Université Antonine, tous droits réservés.
Université Antonine B.P. : 40016, Hadath-Baabda, Liban
Tél. : + 961 5 924073/4/6 - Fax : + 961 5 924815
Mél. : editions@ua.edu.lb - Site : www.ua.edu.lb

ISBN : 978-9953-552-67-5

© 2016, S.N. LIBRAIRIE ORIENTALISTE PAUL GEUTHNER S.A.
16, RUE DE LA GRANDE CHAUMIÈRE - 75006 PARIS

ISBN : 978-2-7053-3959-3
ISSN : *en cours*

Tous droits de reproduction y compris par la photocopie, de traduction et d'adaptation réservés pour tous les pays.

Composition de la couverture
Vincent Castevert

RTM

Le n° 1 – 2007 est intitulé « Musicologie générale des traditions musicales ».

Le n° 2 – 2008 est intitulé « Musicologie des traditions religieuses ».

Le n° 3 – 2009 est intitulé « Systèmes mélodiques ».

Le n° 4 – 2010 est intitulé « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1) ».

Le n° 5 – 2011 est intitulé « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) ».

Le n° 6 – 2012 est intitulé « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1) ».

Le n° 7 – 2013 est intitulé « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2) ».

Revue des Traditions Musicales
RTM

Rythmes

François Picard, *Du protocole d'analyse rythmique à la méta-analyse*

Jean Lambert, *Un rythme pour empêcher de danser ? Les aksaks additifs et modulaires dans la musique yéménite*

Nidaa Abou Mrad, *Polymorphisme rythmique d'une hymne syriaque maronite ou comment gravir le Chemin de Croix en dansant ?*

Sasan Fatemi, *Rythmique enfantine en Iran*

Les Éditions de l'Université Antonine

GEUTHNER

La *Revue des Traditions Musicales* (alias *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* RTM) est un périodique scientifique annuel consacré aux traditions monodiques modales vivantes et/ou anciennes d'Asie occidentale et centrale, d'Afrique du Nord et d'Europe, et ce, dans une perspective musicologique générale et transdisciplinaire, qui met l'accent sur l'analyse musicale. La *RTM* est le fruit de la collaboration musicologique entre l'Université Antonine (Liban) et l'Université Paris-Sorbonne et, plus particulièrement, entre le Centre de Recherche sur les Traditions Musicales (CRTM, http://recherche.ua.edu.lb/crtm/), rattaché à la Faculté de Musique et Musicologie de l'Université Antonine, et l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus UMR 8223, France http://www.iremus.cnrs.fr/). Elle est coéditée par les Éditions de l'Université Antonine (EUA) et les Éditions Geuthner. Elle figure dans les bases de données scientifiques EBSCO et RILM.

Comité de rédaction (par ordre alphabétique) :
Nidaa Abou Mrad, Université Antonine (rédacteur en chef)
Frédéric Billiet, Université Paris-Sorbonne, IReMus UMR 8223
Frédéric Lagrange, Université Paris-Sorbonne
Nicolas Meeùs, Université Paris-Sorbonne, IReMus UMR 8223
François Picard, Université Paris-Sorbonne, IReMus UMR 8223

Comité scientifique et de lecture (en plus des membres du comité de rédaction, par ordre alphabétique) :
Jean During, CNRS, France
Jérôme Cler, Université Paris-Sorbonne, IReMus UMR 8223
Mahmoud Guettat, Université de Tunis
Frédéric Lagrange, Université Paris-Sorbonne
Jean Lambert, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
François Madurell, Université Paris-Sorbonne, IReMus UMR 8223
Dwight Reynolds, University of California - Santa Barbara

Rédaction :
Centre de Recherche sur les Traditions Musicales (CRTM), rattaché à la Faculté de Musique et Musicologie de l'Université Antonine
BP : 40016 – Hadath-Baabda Liban
Tél. : + 961 (5) 924073/4/6
Télécopie : + 961 (5) 924815
http://www.upa.edu.lb/ nidaa.aboumrad@ua.edu.lb

Coédition :
Les Éditions de l'Université Antonine, 2016©
Tous droits réservés.
Université Antonine
B.P. : 40016, Hadath-Baabda, Liban
Tél. : +961 5 924073/4/6
Fax : +961 5 924815
Mél. : editions@ua.edu.lb
www.ua.edu.lb

&

Les Éditions Geuthner, 2016©
Tous droits réservés.
S.N. Librairie Orientaliste Paul Geuthner S.A.
16, Rue de la Grande Chaumière - 75006 Paris
www.geuthner.com

Revue des Traditions Musicales

2014 – RTM n^{o} 8 : Rythmes

En filigrane de la couverture:

Cercle d'arborescence modale, *Kitāb fī ma'rifat al-anġām wa-šarḥihā* [Livre de la connaissance des modes et de leur explication] de Šams a-d-Dīn A-Ṣ-ṢAYDĀWĪ (d.1506)

© Les Éditions de l'Université Antonine, 2016
Tous droits réservés.

Université Antonine
B.P. : 40016, Hadath-Baabda, Liban
Tél. : +961 5 924073/4/6
Fax : +961 5 924815
Mél. : editions@ua.edu.lb
www.ua.edu.lb

© Les Éditions Geuthner, 2016
Tous droits réservés.

S.N. Librairie Orientaliste Paul Geuthner S.A.
16, Rue de la Grande Chaumière - 75006 Paris
www.geuthner.com
ISSN : …

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.

Tous droits de reproduction y compris par la photocopie, de traduction et d'adaptation réservés pour tous les pays.

Composition de la couverture :
Vincent Castevert

Revue des Traditions Musicales n° 8 (2014)

Sommaire

Éditorial 5

François Picard, *Du protocole d'analyse rythmique à la méta-analyse* 7

Jean Lambert, *Un rythme pour empêcher de danser ? Les aksaks additifs et modulaires dans la musique yéménite* 23

Nidaa Abou Mrad, P*olymorphisme rythmique d'une hymne syriaque maronite ou comment gravir le Chemin de Croix en dansant ?* 61

Sasan Fatemi, *Rythmique enfantine en Iran* 85

Résumés 109

Abstracts 111

Normes de soumission des articles 116

Éditorial

Ce numéro est consacré à la thématique du rythme musical des monodies traditionnelles. Il se compose de quatre articles qui ont en commun de faire appel à des catégorisations rythmiques que Constantin Brăiloiu (1893-1958) a forgées. Du reste, la *Revue des Traditions Musicales* (désignation de ce périodique, condensée à partir de l'ancienne dénomination *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*) dédie ce numéro à cette grande figure de l'ethnomusicologie et de la musicologie générale avant la lettre.

François Picard ouvre ce numéro par un article qui présente un protocole d'analyse rythmique employé à l'Université Paris-Sorbonne, qui concilie les approches internes des phénomènes rythmiques et une compréhension externe, indispensable à la validation, et ce, à partir d'une description des enregistrements audio qui est couplée à leur présentation synchrone avec des éléments de visualisation. Ce protocole donne accès à des méta-analyses qui s'inscrivent dans la perspective d'une musicologie résolument générale.

Les deux articles suivants étudient des séquences vocales de la tradition de Sanaa et du corpus hymnique syriaque de l'office maronite de la Semaine Sainte, qui sont de macrométrique mesurée (notamment en 11/8) et de pulsation irrégulière, bichrone 3/2, où les valeurs ternaires prédominent. Les auteurs, respectivement Jean Lambert et Nidaa Abou Mrad, démontrent qu'il s'agit en l'occurrence bien de rythmes de type *aksak*, ce qui est doublement inusuel au regard de la littérature spécialisée, étant donné que d'une part les *aksaks* sont généralement liés à la musique instrumentale et que d'autre part ils agencent des pulsations binaires en nombre plus important que les pulsations ternaires. Cependant et tandis que Jean Lambert s'intéresse au fait qu'en transformant ces rythmes sur le vif (et d'une manière modulaire qui respecte la métrique poétique arabe quantitative) les chanteurs yéménites « cherchent à empêcher les auditeurs de danser », Nidaa Abou Mrad examine d'un point de vue sémiotique musical comment l'agencement des syllabes syriaques, dont la surface morphologique relève d'une catégorisation *giusto syllabique*, opère une transformation à un niveau plus profond qui fait surgir un *aksak* dansant, ce qui n'est pas sans rappeler le syncrétisme hymnique réalisé au IV^{e} siècle par saint Éphrem de Nisibe entre schème apollinien (strate *giusto*) et schème dionysiaque (strate *aksak*).

Quant à l'article de Sasan Fatemi, il s'intéresse à une autre catégorie inhérente à la typologie rythmique de Constantin Brăiloiu. Il s'agit de la rythmique enfantine, dont il examine les expressions effectives dans les pratiques musicales traditionnelles d'Iran. Ainsi la rythmique enfantine iranienne déroge-t-elle à certaines règles mises en exergue par Brăiloiu, eu égard notamment à son inféodation à la métrique poétique persane qui est quantitative, et ce, tout en privilégiant les séries octosyllabiques, qui sont prédominantes en Iran, comme dans les autres cultures concernées par ce type rythmique.

Nidaa Abou Mrad (rédacteur en chef)

Du protocole d'analyse rythmique à la méta-analyse

François PICARD*

À Simha, Jean, Jérôme, Saja, Ana

En hommage aux maîtres, aux camarades, aux élèves

En 2016, Dwight Reynolds, dans une conférence intitulée "A talk on Modern Reconstructions of Medieval Andalusian music", donnée le mardi 3 mai pour les ethnomusicologues de Paris-Sorbonne, soulignait que dans les reconstructions ou emprunts faits par les musiciens européens, en particulier les Paniagua, mais pas seulement, aux musiques arabo-andalouses, les mélodies étaient gardées, les instruments s'inspiraient de l'*instrumentarium* médiéval, mais les paroles étaient laissées de côté, comme si elle n'étaient qu'une face possible du sonore, et que les cycles rythmiques étaient remplacés par de libres variations improvisées autour de la mesure.

Dix ans plus tôt, une année de travail collectif du Séminaire d'ethnomusicologie de Paris-Sorbonne avait été consacrée à la lecture collective et discutée de l'article de Simha Arom sur les aksaks.

Et encore un peu avant, la collaboration avec Saja Harfouche et Ana Koprivica nous avait conduits à élaborer et rendre public un « protocole d'analyse rythmique ».

En 2012, on y est revenus autour cette fois des rythmes « ovoïdes » décrits et nommés comme tels par Jean During (1998).

Ici, dans tous ces cas, il s'agit de rendre intelligible ce qui, pour l'autre, fait rythme, sans quoi on en reste à entendre ou non des mesures, à battre l'air avec l'autre, ou pas, comme ces connaisseurs français de jazz qui se plaisent à décrier les autres Français qui battraient à l'envers. L'ethnomusicologue ici voudrait non pas

* Professeur d'ethnomusicologie analytique à l'université Paris-Sorbonne, membre de l'IReMus UMR 8223. Musicien, il dirige l'ensemble Fleur de prunus et joue au sein de XVIII-21 le baroque nomade.

prescrire comment il faut battre, compter, jouer, mais décrire ce que font les gens, les uns, les autres.

Pour aller très vite, le « Protocole d'analyse rythmique » avait pour but de permettre à Saja Harfouche de me rendre compte de la polyrythmie des professionnels du *zār*, cette musique de possession d'Égypte, et à Ana Koprivica de me permettre d'entendre comme elle la *clave* significative au sein du fracas d'un enregistrement de rituel afro-cubain. Pour cela il y a plusieurs voies : transcrire sur portée, doubler l'audition par des gestes, des frappes sur la table, des paroles. Mais pour la première, la synchronie n'était pas à l'époque possible, et parfois on ne savait même pas quoi était transcrit, ni à quelle vitesse ça défilait — inconvénient dépassé par la synchronisation permise par l'Acousmographe de l'INA-GRM ou iAnalyse de Pierre Couprie. Pour la seconde, ça va souvent trop vite, et on ne peut pas décortiquer : une solution serait de filmer, et on revient à une idée qui, au passage, relève un des défis de l'ethnomusicologie contemporaine, mais aussi de l'ethnomusicologie de tous temps : comment documenter, préserver, transmettre, rendre compte, analyser, sans céder à l'assignation graphique, défi que lance périodiquement Denis Laborde (1994), reprenant les analyses de Jack Goody (1977).

Le protocole correspond donc, d'abord et le plus important, et que parfois on oublierait, au choix d'un enregistrement audio, puis à l'utilisation d'un logiciel d'édition sonore doté d'une interface graphique en intensité/temps, et éventuellement d'autres représentations du son. On n'analyse plus « des rythmes » ou « des musiques », mais des enregistrements diffusables, pérennes, transformables, documentés. On peut aussi intervenir sur le document audio lui-même : non seulement les ralentissements classiques ou les étirements sans transposition, mais surtout l'insertion entre les objets définis par l'écoute informée de silences qui en font, précisément, des objets saisissables par l'entendement et sur lesquels on peut communiquer, et manipulables. Ainsi de la possibilité, si je détermine qu'un morceau est composé de cycles rythmiques composés de *dum* et de *tak,* de supprimer tous les *tak* et d'écouter la suite de *dum.* L'oreille alors, parfois, peut ne plus entendre seulement l'alternance *dum / tak*, mais au sein même de suite de *dum* des nuances qui vont déterminer l'émergence de deux catégories déterminables, écoutables, testables, discutables.

On retiendra sauvagement ici que ce qu'a montré une année de travail collectif sur les aksaks par Arom (2005), c'est l'importance cruciale de la référence précise à une musique audible par d'autres que le musicologue qui en fait la description ; heureusement, il existe depuis plus de cent ans des moyens d'enregistrer le son, et pas seulement de noter au vol la musique. Le paragraphe suivant détaille la méta-analyse.

Rythme, allure, mesure

> ***Distinction entre la doctrine classique et les coutumes populaires.*** *— Nous trouvons encore, à la base de la théorie rythmique de l'Inde, la distinction habituelle entre la méthode classique (*mârga*) — telle que la consigna le*

> *mythique Bharata dans son* Traité sur le théâtre, *telle que continuèrent à l'enseigner la plupart des techniciens postérieurs — et les coutumes populaires (*decî*).*
>
> *1°* Les mesures ou rythmes classiques
>
> *Les Hindous battaient la mesure avec la main (*tala*) et employaient encore, pour marquer les temps, le jeu des cymbales (*tâla*) ; c'est là l'origine de la dénomination de* tâla *appliquée à la fois au rythme et à la mesure. La signification de ce mot est donc complexe. On l'emploie : 1° dans le sens de* battement *de la mesure, comme nous le verrons plus bas quand il sera question des* tâlas *avec bruit et sans bruit ; 2 ° dans le sens de* mesure[1]*, c'est-à-dire de divisions du temps musical entre des barres renfermant un certain nombre d'unités de temps ; 3 ° dans le sens de* rythme*, quand il désigne des groupements et des combinaisons de mesures qui peuvent comprendre des membres de 2, 3, 4, 6, etc.* pada-bhâgas *ou divisions, suivant que ce que nous appellerons le rythme est binaire, ternaire, quaternaire ou sénaire. (Grosset, 1924, p. 297, citant Śārṅgadeva, 1210 selon Telang, 1897, p. 238-252 et 260-309).*

On conviendra d'un enchevêtrement universel de la division régulière du temps, de la battue, de la succession de formules de même durée, formules elles-mêmes composées de suites d'accents, accents de timbres, accents d'intensité, accents de durées, de la taille de cette durée de regroupement, universel pas toujours observé mais toujours possible, qui fait qu'un siècle de tentatives n'ont abouti qu'à des définitions localement acceptées.

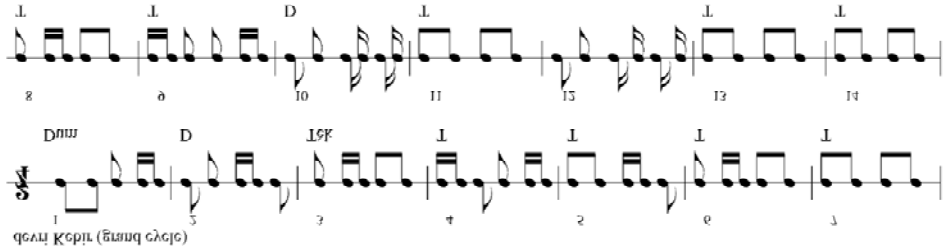
De nombreux musiciens et musicologues s'en tiennent à la définition que j'ai effectivement rencontrée maintes fois chez les musiciens arabes (et dans une moindre mesure persans) selon laquelle « rythme » correspond à une figure réitérée de durées et d'accents (analysables en *dum* et *tak* (*tek*, en musique ottomane)) sur un tempo régulier marqué par une battue ; la notion de « libre », corrélativement, (par exemple appliquée à un *taqsīm*), est très faible : elle signifie proprement : non marqué. On en arrive parfois même à lire : « "Non rythmé" impliquerait que la musique est aléatoire », ce qui n'est en aucun cas acceptable, même d'un point du vue arabe.

Mais le *dum tak tak dum tak* n'est pas l'unique vocalisation arabe de la formule rythmique. Owen Wright (2014, p. 68-71 et 50) a ainsi édité un traité daté d'environ 1340 qui détaille des formules *ḍurūb* comptant de 12 à 48 temps.

> *The rythm* fākhita *is given as* tanan tanan tan tinin tinin tan tan tan*, presenting a cycle of twenty time units with a 3 + 3 + 2 + 3 + 3 + 2 + 2 + 2*

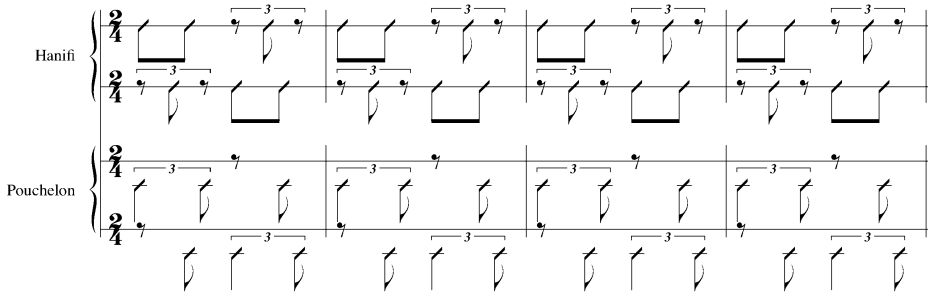
[1] « Le mot a le sens de mesure à peu près exclusivement dans la coutume populaire ; dans la doctrine classique, il désigne un certain nombre de mesures » (note de Grosset).

D'autres rythmes sont discutés dans d'innombrables études, comme le grand cycle turc devri kebir (Yekta Bey, 1924), décrit comme « cycle de 14 unités de temps réparties en 3 + (2 + 2) + 3 + (2 + 2) » (Wright, 2007) :



Exemple musical 1 : *Devri kebir*

Les crotales des musiciens *gnawa* du Maroc montrent une manière de faire rythme avec la répétition de formules, ici deux formules superposées et alternées, dans deux transcriptions (Hanifi, 2002, p. 33 et 46 ; Pouchelon, 2015) également vraies, que la mesure de plusieurs exécutions particulières ne départage pas.



Exemple musical 2

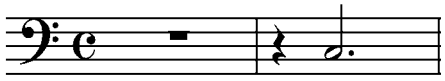
On remarquera encore une fois combien les formules rythmiques à nombre de temps supérieurs à 12 sont quasiment toujours d'un nombre total divisible par 2, 3, 4, 6, 12 voire 24.

« Eux par vous » me donne accès à « vous », à « eux »

L'ethnomusicologie, comme quête de la manière dont les musiciens ou plus largement les gens de cultures différentes, de lieux différents, ou d'époques différentes de celles de l'observateur sentent, expriment, conçoivent, pratiquent leurs musiques peut bénéficier de ce que l'on peut savoir des rencontres en particulier dans le passé entre musiques et musiciens de cultures différentes (Picard 2008b).

En 2002, préparant avec Amine Beyhom le concert de la fête de la musique de la Francophonie (direction artistique), qui se tiendrait à Beyrouth, le 21 juin, nous parcourons les villages où un centre culturel français CLAC est implanté pour faire se rencontrer musiciens villageois et professionnels de musiques traditionnelles et de *world music* de Beyrouth, de Bretagne, de Bulgarie, d'Afrique de l'Ouest et du Viêtnam via Paris, qui ont noms Tran Quang Hai, Nedialko Nedialkov, Lansiné Kouyaté, Yves Le Bihan, Yves Berthou, Jean Madani, Ibrahim Jaber (Picard 2008a). À Mansura, deux jeunes percussionnistes s'échauffent au tambour en calice *darabukka,* dans une séquence virtuose et musicale de 20 minutes. Après nous avoir joué un court morceau préparé, vif et en place, on commence à jouer ensemble. Bilalennur Karamhacha est sélectionné pour participer au concert final à la capitale. Il s'agit maintenant, sous ma direction, de jouer ensemble en inter-culturalité, dans l'écoute, la proposition, l'échange, le respect. À un moment, les deux sonneurs bretons entament une marche, en marchant, et les percussionnistes n'arrivent pas à se caler, au point même de ne pas arriver à trouver le tempo ; ce que j'en conclus, c'est que la cornemuse joue une musique battue, régulière, dont la battue est exprimée par le geste (le pas), mais pas du point de vue sonore, une musique à peu près mesurée (c'est un autre problème) mais dépourvue de marqueurs sonores de type sourd / aigu ou sec / résonant comme les *dum tek*, les *tom bak*, bref de ce qui pour un musicien arabe est le marqueur de rythme. J'aurai une expérience complémentaire avec un merveilleux musicien, Yassine Ayari, transcrivant et analysant une pièce de *nay* et une autre de *qaçba :* il n'arrive pas à trouver la segmentation en mesures et en phrases des morceaux joués à la flûte *qaçba,* car celle-ci joue en souffle continu.

Paris, Cité universitaire, 8 mai 2004. Nous répétons *Les Murmures d'une orchidée solitaire*, création de Fabien Lévy, commande de l'Itinéraire, Cité internationale, fondation Deutsch de la Meurthe, ensemble Fleur de Prunus (François Picard, orgue à bouche *sheng*, flûte *xiao*, ocarina *xun*), Yang Lining (cithare *qin*), Luca Bonvini (cithare *qin*) et L'Itinéraire (harpe, orgue Hammond et célesta, violon, violoncelle), direction Mark Foster. La pièce a été écrite spécialement pour nous par Fabien Lévy, qui nous a épargné dans l'écriture les délicates subtilités rythmiques, ornementales ou de hauteurs, sachant que l'interprétation à la chinoise allait en apporter suffisamment. Mais un passage crée particulièrement problème : après une longue interruption, une des cithares ne démarre pas au top. Mark Foster demande à Yang Lining, diplômée du Conservatoire Central de Pékin, de compter les temps de silence. Elle les énonce de manière inaudible, mais Foster, gentiment, lui demande de les énoncer clairement, et Lining dit : « 1, 2, 3, 4, 5 ». Foster en conclut que Yang Lining, musicienne chinoise, ne se représente pas les parties du temps au sein de la mesure, mais compte les temps, et que ce n'est pas pareil ! Grâce à lui, grâce à elle, j'en sais plus sur la mesure en Occident, et la battue en Chine.



Exemple musical 3 : « Murmures d'une orchidée solitaire », extrait (transcription de mémoire par François Picard)

Des années d'expérience d'intermusicalité entre baroqueux et musiciens chinois ont donné aux musiciens de l'ensemble XVIII-21 Musique des Lumières, devenu Le baroque nomade, une solide notion de ce à quoi il fallait s'attendre de la part de l'autre. Un jour, lors d'une répétition, nous intégrons un nouveau musicien spécialiste du baroque, il s'agit de jouer ensemble chinois et baroqueux un air chanté et noté sur partition (portée ou Chevé, c'est équivalent), et pour faire vite Jean-Christophe Frisch, le chef, dit : « Attention, les Chinois ne respirent pas ». C'est évidemment expéditif, un peu irrespectueux à propos des maîtres du souffle, mais c'est efficace : les musiciens baroques qui ont réussi à intégrer le circuit très sélectif de l'appartenance intermittente aux ensembles spécialisés ont survécu car ils ont acquis des compétences qui dépassent largement jouer les bonnes notes dans l'ordre même avec style et goût : être à l'heure, être sympa, avoir un crayon, s'accorder et joueur selon différents tempéraments et diapasons, orner… mais encore, surtout pour les continuistes : ne jamais se décaler de plus d'une mesure ; se recaler à chaque mesure. L'expression bien connue « rendez-vous à la barre de mesure », que j'ai entendue en jazz pour se moquer de gens qui ne joueraient pas en place, signifie bien autre chose (même si elle n'est pas employée) dans cette musique baroque : la barre de mesure ne signifie pas tant qu'un accent d'intensité la suit (qu'on pense à l'orgue ou au clavecin, qui en sont bien incapables) que ce mystérieux rendez-vous, une référence commune où chacun se recale. Notion totalement, effectivement, étrangère aux Chinois, qui connaissent pourtant des mesures comme battues alternées de frappes différenciées sur le temps 1, sur les temps 2 et 4, avec silence sur le temps 3 ; Chinois qui pratiquent aussi les accélérations très progressives de 28 s à 0,5 s pour quatre temps, mais aussi chanteurs et même instrumentistes qui vont rajouter ou enlever un temps de noire à une mesure pourtant clairement écrite à 4 temps, sans que cela doive poser de problème. Mais l'Europe n'a pas que la mesure, elle a aussi le regroupement en phrases, en rythme levé-suspendu-posé-appui (*arsis-thesis*), et les musiciens spécialisés ont intégré un langage où suspensions et ralentissements sont appelés localement « respiration », ne sont pas notés, mais marquent la communauté du langage, mais ceci n'est pas universel, d'où la formulation, brutale mais claire, de Frisch.

Synthèse

On peut synthétiser l'ensemble des résultats autour de quelques descripteurs universellement à disposition, ce qui veut dire dont la présence ne nécessite pas

nécessairement de théorie d'influence historiquement marquée, mais pas nécessairement utilisés.

Il ne semble pas que les cultures musicales (Java, Bali, Chine, Bretagne, pour s'en tenir aux observations communes) où le tempo est systématiquement varié aient pour autant besoin de distinguer des rythmes selon que le tempo général est varié ou non. Les deux dimensions sont bien distinguées par les musiciens, et doivent l'être par l'analyste.

Quelques catégories utiles

- musique de soliste : il est futile sans point de comparaison de chercher à déterminer des figures rythmiques chez une personne s'adonnant seule à la musique, et indépendamment de danseurs, alors qu'il est tellement simple d'examiner ce qu'il ou elle fait en relation avec des danseurs ou d'autres musiciens : le rythme, c'est d'abord de la synchronie.

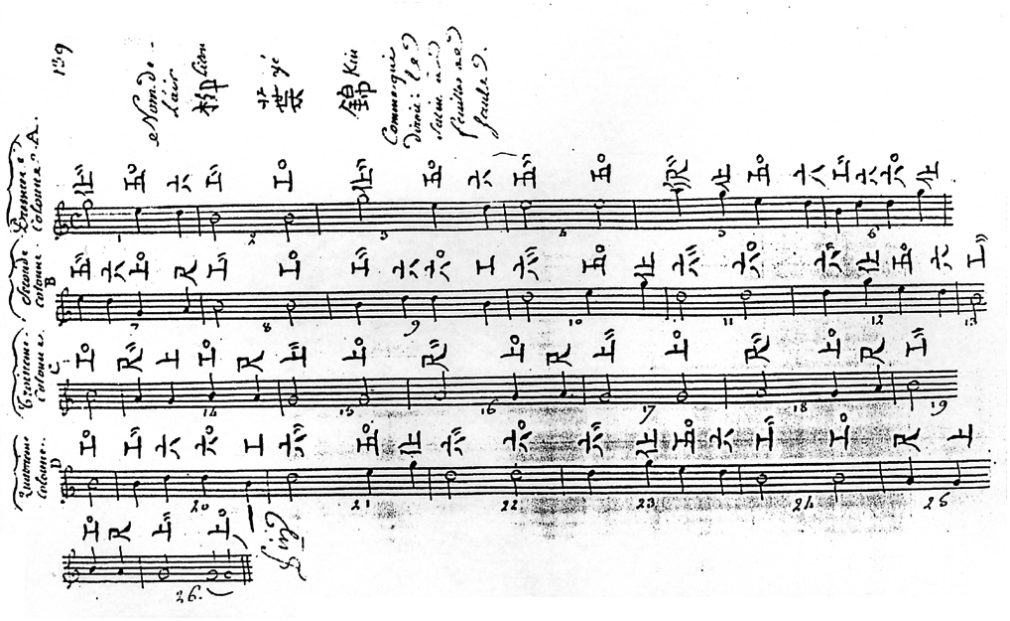
On peut même dire qu'universellement la musique à plusieurs est d'abord constituée de groupements de valeurs de durée égales en deux, trois ou quatre, avec une battue marquée et un tempo moyen et stable.

- musique à plusieurs régulée par une battue commune
- musique pulsée, sans nécessairement que la battue soit marquée
- musique à la battue marquée par du sonore ou par du visuel, un geste, ou un geste senti (le maître chinois qui vous frappe la battue de sa main sur votre bras, sans bruit)
- musique organisée par une formule temporelle réitérée : deux cas se produisent : 1° le tempo est régulier au sein du cycle (cas le plus courant, effroyablement majoritaire) 2° le tempo varie au sein même du cycle (les fameux cycles ovoïdes enregistrés et décrits par Jean During, observés chez les Tadjiks-Ouzbeks et les Baloutches). On peut décrire les cycles ovoïdes comme des rythmes bichrones, mais on perd la précieuse observation de sa spécificité chez Constantin Brăiloiu.

Rythme et mesure en Chine, un art mathématique

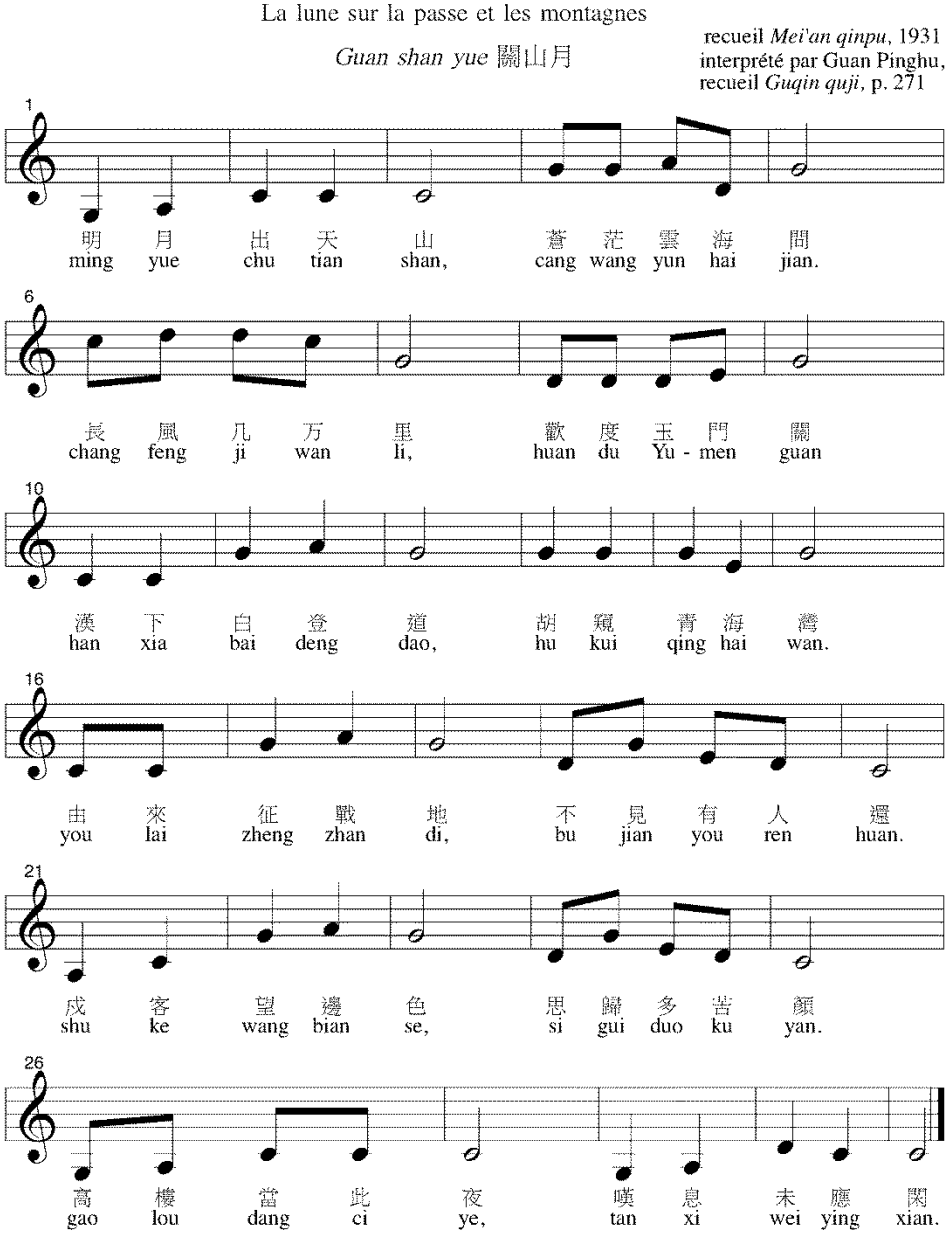
En Chine, bien souvent, mesure et rythme coexistent sans se superposer. La notation *gongche* 工尺譜 (ci-dessous recopiée et transcrite sur portée par Amiot) porte témoignage, sonore ou non, de la percussion, jouée ou sous-entendue, et plus précisément d'une alternance entre deux ou trois marques, par exemple o ‘ " X, tout particulièrement la formule à quatre temps {o ‘ " ‘}. J'ai déjà analysé (Picard 2001) un exemple célèbre, *Lao Liuban* 老六板 (Six battues, version ancienne), comme succession de phrases de {3 + 2 + 3} et {4 + 4}.

J'ai aussi analysé (Picard 2015) un air écrit obstinément à 2 temps, « *La Feuille de saule » Liu yao jin* 柳葉錦, en montrant que phrases (déterminées par la succession de deux valeurs longues), mesures et respirations ne se superposaient pas.



Exemple musical 4 : « La feuille de saule », Amiot 1754

Un autre air, « La lune sur la passe et les montagnes » *Guan shan yue* 關山月, chanté cette fois (Wang Binlu 1931), permet d'accéder à une clef de la rythmique chinoise : la régularité de la poétique variée par les durées musicales. Le texte est un poème régulier en vers de cinq caractères, à métrique classique. La longueur de la phrase est systématiquement variée, ne s'inscrit pas dans des carrures de mesures fixes, mais respecte la règle rythmique selon laquelle la dernière syllabe de chaque groupe de cinq est la plus longue des cinq.

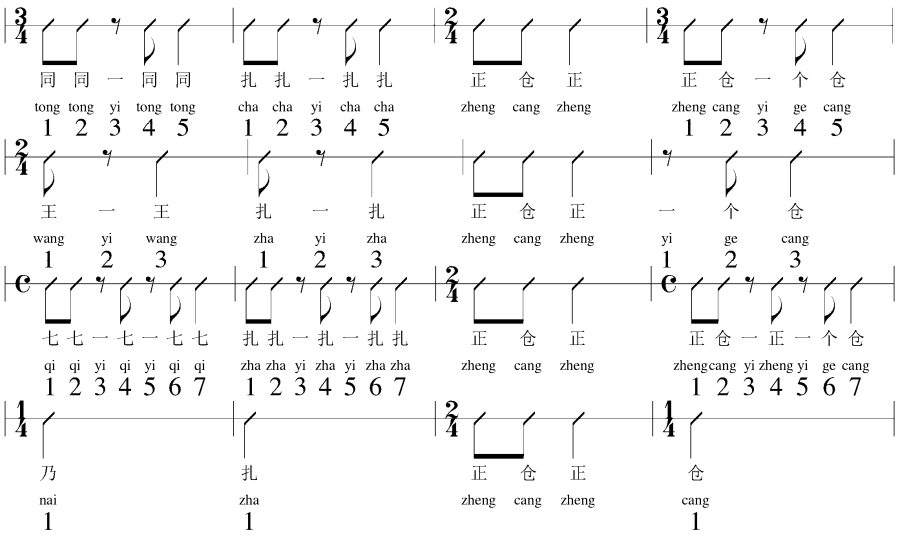


Exemple musical 5 : « La lune sur la passe et les montagnes » *Guan shan yue*

La mathématique du jeu de cymbales *rol-mo* du Tibet a déjà, et à juste titre, été célébrée (Ellingson-Waugh, 1979), tout comme celle des ensembles de percussions gongs et tambours *luogu* du Jiangsu ou du Hebei (Zhang, 1997, Rao 2004). On analysera ici la section 10 intitulée « 5 3 7 1 » 五三七一 de la suite « Xia xifeng » 下西風. (Trad. 1958 / Yang, 1980, Trad. 2002). Il s'agit de quatre phrases obtenues par une matrice de combinaison de formes, de durées et de timbres.

A1 A2 B C
A1 A2 B C
A1 A2 B C
A1 A2 B C

avec B fixe en timbres et durées, C une formule aux timbres fixe mais dont on n'expose que 4, 3, 2 ou 1 temps, et A la même formule rythmique que C pareillement variée mais aux timbres variés. On compte, comme le font les danseurs de l'Opéra de Paris, les femmes du Kérala (Guillebaud, 2003, 2005, Picard, à paraître), comme dans les comptines, non pas les temps ou les valeurs de durée, ou les croches, mais le nombre de syllabes en recommençant à chaque phrase. Comme le veulent les lois du cerveau humain, on compte « 1, 2, 3, plusieurs », voire plus, mais toujours avec un maximum de 7. Fait remarquable, la notation (orale ou écrite, voir Yang, 1980, p. 55) fait paraître, selon un système que l'on peut juger proche des onomatopées, non seulement des indications sonores, mais même des silences, ce qui en graphémologie est hautement valorisé : ici, prononcé *yi* et écrit 一.



Exemple musical 6 « *Xia xi feng* » 5 3 7 1 Wuxi (transcription Picard)

L'art combinatoire chinois se marie dans le *Shifan luogu* avec un art musical de la *Klangfarbenmelodie.* Après avoir passé des années à écouter, transcrire, jouer avec des percussions, essayer de formaliser les savoirs et ce que j'en avais reçu, je m'étais résolu à écrire quelques formules de percussion sous les mélodies que nous devions jouer. Certes ça marchait, mais ça ne faisait rien avancer. Jusqu'au jour où Shi Kelong, chanteur et batteur de tambours et claquettes, me dit : « mais François, la percussion c'est pas la peine de l'écrire, il suffit de jouer la mélodie ». Ce que je fis tellement bien que j'écrivis une partie de petit gong pour accompagner une pièce, que Frédéric Rivoal donna en concert, mais il me dit après : « François, ta partie écrite est très bien, mais je me suis retrouvé à jouer exactement la même chose que jouait Kelong sans partition ». Si j'avais été expérimentaliste à la Arom, j'aurais vu là la preuve expérimentale de terrain que ma modélisation me permettait de reconstituer ce que joue un musicien expert (ici Shi Kelong). Mais en tant qu'arrangeur, il m'a fallu réécrire la partie pour qu'elle soit intéressante.

Conclusion

La musique comme la mathématique, est un art et une science… et pas seulement les modes, le tempérament… mais aussi le rythme, et pas seulement le nombre, mais aussi la combinatoire.

> *« La mathématique est un art et une science. Elle est aussi un jeu de l'esprit, mais elle est encore une représentation du réel et comme telle aide à sa création.*
>
> *L'abstraction vient du réel et si elle n'y retourne pas elle tourne bientôt folle, fausse l'esprit, puis le fait mourir de faim » (Pisot Zamansky, 1972, X).*

Annexe : remarques sur Arom, 2005, annexe II « Aksaks attestés »

Au-delà de 12, il n'y a plus que très peu d'enregistrements, mais seulement des transcriptions par toujours les mêmes musicologues, surtout des Bulgares. Voici les seuls exemples validables, ceux publiés dans les CD référencés :

13

2 2 3 3 3 Éthiopie Musiques vocales et instrumentales, Ocora C 580055 CD 1, plage 6

2 2 3 2 2 2 Bulgarie Musique du pays chope CDM LDX 274970, plage 6

15

2 2 2 2 3 2 2 Bulgarie Musique du pays chope CDM LDX 274970, plage 17

16

3 2 3 3 3 2 Turquie Unesco Auvidis D 8069, plage 1

3 3 2 3 2 3 capoeira, samba, candomble (Bahia/Brazil), sans référence

24

2 3 2 3 3 3 2 3 3 Zaïre La musique des Nande, VDE plage 7

27

3 3 3 3 3 3 3 2 2 2 Pérou Musique des communautés indigènes du Cuzco, Unesco Auvidis plages 11 et 14.

On conviendra que cela ne fait plus beaucoup d'aksaks attestés ayant plus de 12 « temps ».

Si maintenant on quitte les exemples sonores enregistrés pour revenir un instant aux transcriptions, on constate soit une énorme déperdition de diversité musicale, puisque de nombreux rythmes complexes auraient disparu. Or les enregistrements sont plus anciens que ces transcriptions. On conclura plutôt à une augmentation de la précision de la description en faveur du bon sens. On va reprendre ici un exemple, celui d'un prétendu « 37 temps ».

37 bulgare

Une phrase musicale à 37 temps est formée par les mesures 9/16, 7/16 et 5/16, groupées dans l'ordre suivant : 9/16 + 7/16 + 5/16 + 7/16 + 9/16.

Ces mesures sont symétriquement disposées autour de la mesure à 5/16 qui sert d'axe de symétrie.

Stoyan DJOUDJEFF, Rythmes et mesures de la musique populaire bulgare, Paris, Champion, 1931, p. 263.

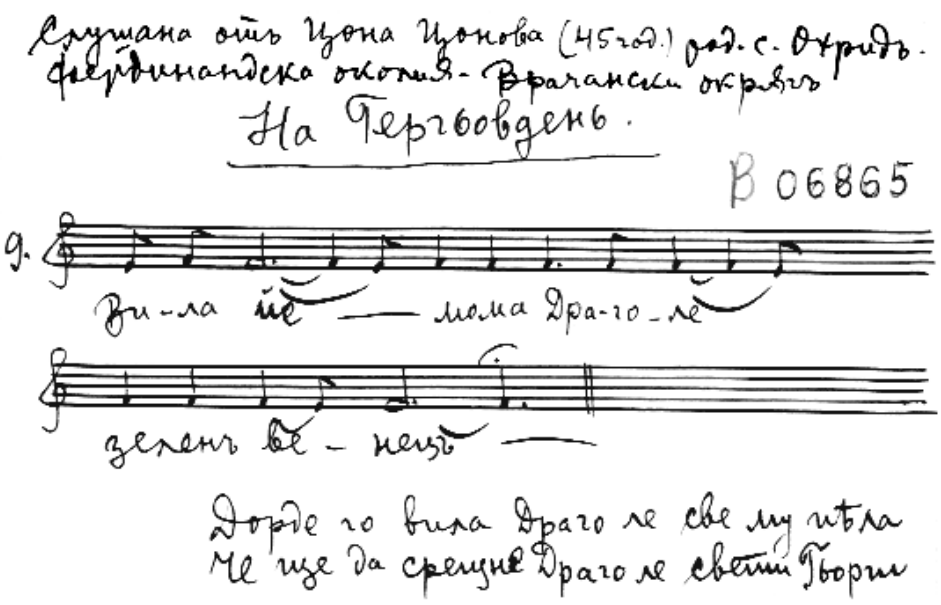
Commentaire Picard : il ne s'agit pas du tout de rythme aksak, mais bien de « phrases » appelées ailleurs « groupes métriques » et composées de cellules appelées « mesures ».

Or, on trouve un air avec les mêmes paroles collecté en 1927. La fiche l'indique comme non mesuré, et la transcription aussi.

Vila e moma zelen venets. Vila ye moma (Drago le+) zelen venets,

dorde go vila, sve mou pela, che shte da sreshtne sveti Gyorgi

enregistré par Pavel Stefanov (1899-1961), 1927, à Orhid



Exemple musical 7 « 37 temps bulgare »

http://musicart.imbm.bas.bg/en/karton.asp?zapisID=10645

http://www.europeana.eu/portal/record/

08506/151D21557323F674DF47EB87DDFA892EB5757825.html

On en conclura que le transcripteur s'est appliqué à noter comme rythme une phrase non mesurée.

Bibliographie

AROM, Simha, 2005, « L'aksak, principes et typologie », *Cahiers de musiques traditionnelles* 17 « formes musicales », p. 11-48.

BRĂILOIU, Constantin, 1948, « Le Giusto syllabique bichrone. Sur un système rythmique populaire roumain », *Polyphonie,* 2e cahier, p. 26-57.

DURING, Jean, 1998, « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », *Cahiers des musiques traditionnelles*, vol. 10, p. 16-36.

ELLINGSON-WAUGH, Ter, 1979, « The Mathematics of Tibetan Rol-mo », *Ethnomusicology* Vol 23, No. 2, p. 225-243.

ESTIVAL, Jean-Pierre, CLER, Jérôme, 1997, « Structure, mouvement, raison graphique : le modèle affecté », *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 10, p. 37-80.

GOODY, Jack, 1977, *The Domestication of the Savage Mind,* Cambridge, Cambridge University Press. Trad. fr. *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

GROSSET, Joanny, 1924, « Inde. Histoire de la musique depuis l'origine jusqu'à nos jour », Albert LAVIGNAC et Lionel de la LAURENCIE, ed., *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire*, première partie, *Histoire de la musique, vol. 1, Antiquité - Moyen âge,* Paris, Delagrave, p. 257-376

GUILLEBAUD, Christine, 2003, *Musiques de l'aléatoire. Une ethnographie des pratiques musicales itinérantes au Kérala (Inde du Sud)*, thèse de doctorat, Nanterre, novembre.

GUILLEBAUD, Christine, 2003/2005, « Des théories musicales et de leurs croisements en *Inde du Sud, l'exemple du Kérala* », Jean-Jacques Nattiez (ed.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXe siècle*, vol. III *Musiques et cultures*, Paris / Arles, Cité de la musique / Actes Sud, p. 672-699.

GUQIN *quji* 古琴曲集, 1962, Zhongguo yishu yanjiuyuan yinyue yanjiusuo 中國藝術研究院音樂研究所, ed., Beijing, Renmin yinyue chubanshe.

HANIFI, Marc, 2002, *Les différentes interprétations musicales du répertoire des Gnaoua Une introduction*, mémoire de DEA, Paris IV.

LABORDE, Denis, 1994, « Music for a Basque or Basque music, which place for the ethnomusicologist? », ESEM www.music.ed.ac.uk/colloquia/conferences/esem/lab.html (4 février 2008)

LÉVY, Fabien, 2004, *Les Murmures d'une orchidée solitaire*, pour deux cithares *qin,* flûtes chinoises (jouant orgue à bouche), harpe, célesta jouant orgue Hammond, vn, vc, création commande de l'Itinéraire, Cité internationale, fondation Deutsch de la Meurthe.

LIU Chuqing 劉楚青, 1992, *Tianjin shifan quanpu* 天津十番全譜, Tianjin.

PICARD, François, 2001, « Modalité et pentatonisme : deux univers musicaux à ne pas confondre », *Analyse musicale,* 2e trimestre, p. 37-46.

PICARD, François, 2008a, « Le point de vue critique de l'anthropologie musicale », Jean DURING, *La musique à l'esprit*, Paris, L'Harmattan. https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00583973

PICARD, François, 2008b, « Me by you means you by me. L'Hypothèse ethnomusicologique », Philippines, University of Philippines, 18 mars.

PICARD, François*,* 2015, « Le souffle de Sun Yude, "La feuille de saule" » Muriel Joubert, Denis Le Touzé, ed., *Le souffle en musique,* Lyon, Presses universitaires de Lyon, « Melotonia », p. 55-75.

PICARD, François, à paraître, « Le pas, la trace, le sillon, le *groove.* Au rythme du laboureur, de son chant et de ses bœufs », Julien Lamy et Jean-Jacques Wunenburger, ed., *Rythmologies et rythmanalyses. Nouvelles lectures, entre théorie et pratique*, Lyon, Jacques André.

PICARD, François, HARFOUCHE, Saja et KOPRIVICA, Ana, 2006, « Un protocole d'analyse rythmique », document CRLM, Paris-Sorbonne, accessible https://halshs.archives-ouvertes.fr/cel-01150228 4 juin 2016.

PISOT, Charles, ZAMANSKY, Marc, 1972, « Préface », *Mathématiques générales*, tome 6, Paris, Dunod.

POUCHELON, Jean, 2015, *Les Gnawa du Maroc : intercesseurs de la différence ? Étude ethnomusicologique, ethnopoétique et ethnochoréologique*, sous la direction de Miriam Olsen, Paris-Ouest Nanterre La Défense, et Nathalie Fernando, université de Montréal, thèse de doctorat, 17 janvier.

RAO, Nancy, 2004, "Luogu Jing in Chinese Contemporary Music", IX INTERNATIONAL CHIME CONFERENCE, *Musiques d'Asie orientale : Oralité et improvisation,* Paris-Sorbonne, 1-4 juillet.

ŚĀRṄGADEVA, entre 1210 et 1247, *Samgitâ-ratnâkara* (Océan, ou Mine de diamants, de la musique), rééd. Madras, The Adyar Library and Research Centre.

TELANG Mangesh Ramkrishna (of Bombay), 1897, *The Samgitâ-ratnâkara, by çrîniççanka çârngadeva, with its Commentary by Chatura Kallinâtha,* Poona, Anadâçrama Press.

Trad., « *Liéou yé kin* 柳葉錦 Pièce de soie à l'imitation des feuilles de saule », Joseph-Marie AMIOT, *De la Musique moderne des Chinois* (An., ms., s.l., s.d.), Pékin, 1754, Paris, Bibliothèque nationale de France, p. 139.

Trad., « Xia xifeng » 下西風, 1958, enregistrement Wuxi Renmin diantai 无锡人民电台 (radio populaire de Wuxi, Jiangsu).

Trad., « Xia xifeng » 下西風, 2002, Tianjin Shifan, document vidéo, missions Années croisées France-Chine 2003-2005

WANG Binlu 王賓魯, 1931, *Mei'an qinpu* 梅庵琴譜 (Recueil de cithare de l'école Mei'an), édité par Xu Lisun 徐立孫 et Shao Sen 邵森, Nantong 南通

WRIGHT, Owen, 2007, « Mais qui était "le compositeur du *pé*chrev dans le makam *nihavend*"? », Studii si Cercetari de Istoria Artei : Teatru, Muzică, Cinematografie, T. 1 (45), p. 3–45.

WRIGHT, Owen, 2014, *Music Theory in Mamluk Cairo, The ġāyat al-maṭlūb fī 'ilm al-adwār wa-'l-ḍurūb by Ibn Kurr*, Surrey et Burlington (Vermont), Ashgate Publishing.

YANG Yinliu 楊蔭瀏, 1980, *Shifan luogu* 十番鑼鼓, Beijing, Renmin yinyue.

YEKTA BEY, Rauf, 1922, « La musique turque », *in* Albert LAVIGNAC et Lionel de la LAURENCIE, ed., *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire*, première partie, *Histoire de la musique, vol. V,* Paris, Delagrave, p. 2945–3064.

ZHANG Boyu, 1997, *Mathematical Rhythmic Structure of Chinese Percussion Music: An Analytical Study of Shifan Luogu*, thèse, Turku (Finlande), Turun Yliopisto.

Un rythme pour empêcher de danser ? Les aksaks additifs et modulaires dans la musique yéménite

Jean LAMBERT*

Le présent article[1] concerne les rythmes à pulsations irrégulières ou bichrones, habituellement désignés en musicologie comme « aksaks », dans les musiques du Yémen. Ma réflexion avait pris pour point de départ la pratique d'un musicien qui, dans les mariages à Sanaa dans les années 1990, introduisait volontairement dans un cycle aksak une ou plusieurs pulsations supplémentaires afin de créer encore plus d'irrégularité, et empêcher ainsi les convives de danser ; ceci dans un but bien particulier : les obliger à *écouter* sa musique. De cette tension artistique entre la danse et la musique, émergeait pleinement la propriété la plus caractéristique des rythmes aksaks : leur irrégularité. Dès lors, il convenait de s'interroger sur la nature et les limites de cette irrégularité : jusqu'où peut-elle aller dans le raffinement esthétique ? Quelle dialectique entretient l'irrégularité accidentelle avec l'irrégularité structurelle (c'est-à-dire en définitive, avec une certaine régularité) ? A partir de ces premières interrogations, il a semblé nécessaire d'étudier d'autres manipulations dont font l'objet d'autres pulsations bichrones dans un autre rythme aksak : à l'occasion d'une opération de composition, celles-ci sont allongées pour engendrer un autre cycle, non-aksak. Il devenait alors possible de resituer l'apport des cycles irréguliers yéménites à une musicologie générale, d'abord celle remontant à la théorie arabe médiévale, puis celle des premiers musicologues à avoir étudié ce type de rythme en Europe centrale.

* Maître de conférences (MNHN / CREM-LESC UMR 7186, Université Paris Ouest-Nanterre).

[1] Je tiens à remercier ici chaleureusement Nidaa Abou Mrad, Habib Yammine, Jérôme Cler, George Sawa et Sasan Fatemi pour leurs observations faites sur les premières versions de cet article, ainsi que Marc Chemillier pour m'avoir donné l'occasion de le présenter dans le cadre de son séminaire « Modélisation des savoirs musicaux relevant de l'oralité » (à l'EHESS).

Avant de présenter nos matériaux yéménites, rappelons quelques définitions des rythmes aksaks données par les ethnomusicologues.

Après les premières descriptions faites par les musicologues d'Europe balkanique dans l'entre deux-guerres, ces rythmes sont devenus un objet d'étude à part entière, grâce à leur théorisation par Constantin Brăiloiu (1952), puis plus récemment par Jérôme Cler (1994, 2010), ainsi que Simha Arom (2004, 2007). Simha Arom en particulier a établi une typologie empirique distinguant les aksaks « authentiques », les « quasi-aksaks », les « pseudo-aksaks », les « aksaks composés », et quelques autres (2004). Un aksak « authentique », type qui va surtout nous intéresser, se caractérise par un schéma d'articulation irrégulier de pulsations « bichrones » délimitant des cellules de quantités 3 et 2[2], disposées de manière asymétrique, et dotées de timbres contrastés ; les aksaks authentiques ont tous un chiffrage impair correspondant à des nombres premiers. Pour Arom, cette articulation apparaît comme « la forme temporelle la plus condensée qui soit, puisque tout y fusionne : la forme est délimitée par un cadre périodique dont l'armature métrique se confond avec l'articulation du rythme » (2007, p. 941). Cette rigidité caractéristique est qualifiée de « cométrique », c'est à dire où les temps isochrones sont peu ou pas monnayés et ne permettent pas la subdivision du cycle en des unités qui seraient uniquement binaires (Kolinski, 1973), à l'opposé du « contramétrique » si courant par exemple dans la musique latino-américaine ou africaine (Arom 2007, Chemillier 2007).

Compte tenu de cette rigidité de la cométricité, se pose la question de la nature respective des pulsations brèves et longues, et de leurs relations : si les pulsations longues sont plutôt concernées par certaines manipulations, les brèves sont plutôt concernées par d'autres. Selon la configuration de chaque cycle, mais aussi selon les contextes, ces pulsations ont-elles le même poids respectif ? Ou bien ne remplissent-elles pas des fonctions différenciées ? Pour sa part, Jérôme Cler insiste sur la dualité fondamentale que cette rythmique entretient avec les temps isochrones décomposant (donc divisant) les cellules bichrones en 2 ou 3 temps plus ou moins égaux, « isochrones » et permettant habituellement[3] le chiffrage du cycle selon la méthode musicologique occidentale (5/8, 7/8, 9/8, etc...)[4]. J. Cler insiste aussi sur l'importance du contexte d'interprétation, des techniques du jeu instrumental et de son ergonomie, de la perception des auditeurs, qui peuvent accompagner ces variations, le plaisir de danser (1994). La typologie a donc ses limites et elle permet surtout de mettre des mots sur des réalités qui sont toujours plus mouvantes. En partant de ce constat, il

[2] J'utiliserai le mot « cellule » comme synonyme de « pulsation » lorsqu'il s'agira de désigner plus spécifiquement l'intervalle existant entre deux pulsations.

[3] Dans certains *aksaks*, il n'y a pas un chiffrage univoque qui puisse se baser sur le simple décompte des temps isochrones. C'est ce que montrent les observations de Jean During sur les rythmes « ovoïdes » : dans cette catégorie très particulière, il n'y a pas seulement deux « régimes de temporalité » (c'est-à-dire la bichronie), mais éventuellement trois (During, 1988 ; voir également Bouët, 1997).

[4] Dans un même rythme, les deux niveaux d'articulation, bichrone et isochrone entretiennent des relations complémentaires, mais parfois fluctuantes, en fonction de plusieurs paramètres, dont le plus connu est le tempo (Cler, 1994, Arom, 2004). Ce rôle du tempo est cependant relativisé par Jacques Bouët (1997).

propose d'étudier les aksaks non seulement en tant que formes figées, mais dans leur environnement naturel : « Que se passe-t-il au *voisinage* d'un rythme donné ? Avec quel rythme voisin tel rythme analysé forme-t-il un système d'oppositions ? » (Cler, 2010, p. 90)[5].

Ces fluctuations incluent également la perception que peuvent en avoir les auditeurs. En prenant en compte l'enracinement culturel et territorial du rythme, et singulièrement des cycles aksaks (Cler 2010, 76), on constate qu'il existe une dynamique exerçant une certaine attraction esthétique sur les auditeurs et les danseurs. Cela implique de s'intéresser, en plus des stratégies de production (et de composition) des musiciens, aux modalités de la réception et de la perception des auditeurs, qui ne coïncident pas toujours avec les premières.

Enfin, il est un autre aspect sous lequel les aksaks n'ont quasiment jamais été étudiés, c'est celui des paroles chantées. Ceci semblait jusqu'ici être superflu, compte tenu du fait que les mélodies aksaks sont surtout instrumentales et que, dans leurs versions rapides, elles sont principalement destinées à faire danser. Cependant, ce postulat souvent implicite est loin d'être vérifié partout, il semble même que dans certains cas, le lien entre formules aksaks et formules de métrique poétique soit extrêmement significatif[6]. J'en tiendrai compte également.

Au Yémen, les rythmes aksaks existent sous plusieurs formes selon les différents genres où ils apparaissent : musique citadine profane, musique rurale, musique religieuse. Je m'appuierai ici surtout sur des matériaux tirés du répertoire citadin profane du Chant de Sanaa, musique à la fois vocale et instrumentale, accompagnée du luth, *ʿūd*, soit à quatre cordes, soit à cinq cordes[7]. Dans cette tradition, il existe principalement deux cycles aksaks, l'un à 11/8 et l'autre à 7/8. Après la description de leurs structures les plus usuelles, nous étudierons leurs variations, leurs irrégularités, leurs transformations, voire les transgressions dont ils sont l'objet. J'essaierai aussi de relier cette question à la manière dont les Arabes, depuis de nombreux siècles, ont conçu les rythmes de leurs musiques. Et enfin, je tenterai de replacer ces interrogations dans les débats musicologiques récents sur les aksaks.

---

[5] Ceci ne nous dispensera pas d'utiliser, à titre provisoire, la typologie de S. Arom qui a le mérite d'exister. Notons par ailleurs qu'Arom ne recourt pas au concept de « cycle ». Pourtant, ce terme traduisant le mot arabe *dāʾira*, (en turc : *usul*) est utilisé largement dans la musique arabe et turque (il l'est par Jérôme Cler), car il rend bien compte du caractère récurrent de la forme rythmique relativement rigide et cométrique des *aksaks*.

[6] Dans le chant religieux *madīḥ* au Yémen, où existe aussi un aksak, celui-ci non seulement n'est pas dansé, mais il est étroitement lié à la poésie et à sa métrique (Lambert, 2013). J'ai montré qu'il convient de rapprocher l'étude des aksaks par Brăiloiu (1956) de son étude du giusto syllabique (Brăiloiu, 1952), car les deux sujets entretiennent une relation très étroite (Lambert 2013, 36-37).

[7] De manière conventionnelle, l'ambitus du *ʿūd* à 5 cordes est transcrit de sol_1 à sol_3. Sur les différentes formes de luth au Yémen, voir Lambert et Mokrani (éd.) 2013.

1. Les deux *das'a* : les aksaks du Chant de Sanaa

Pour la plupart des musiciens de Sanaa, le terme *das'a* recouvre indifféremment deux cycles bichrones impairs, l'un à 7 temps et l'autre à 11 temps, tous deux appelés *das'a.* Ce terme dialectal est la métathèse de la racine *D'S*, désignant l'action de « poser le pied, piétiner »[8]. La *das'a* se danse, mais cependant moins que les autres cycles de la suite *qawma*[9]. Elle est souvent perçue comme musique à « écouter » *(samā')* plutôt qu'à danser[10]. Voici leurs traits essentiels :

- D'une part, la *das'a* à 7 temps, que l'on désignera dorénavant comme « D7 », est constituée de trois cellules bichrones à base 3/2 :

/ 3 + 2 + 2 /
D T T

Le cycle commence sur l'unique *dum*, frappe sourde, qui tombe sur la pulsation la plus longue. Il a plusieurs variantes au Yémen[11], mais pour l'instant, nous retiendrons seulement ce type, qui est très présent dans le Chant de Sanaa et ressemble aussi à d'autres cycles à 7 temps présents dans les Balkans, en Inde et en Afrique (voir Arom, 2004, Nomenclature et exemples).

- D'autre part, la *das'a* à 11 temps, que l'on désignera dorénavant comme « D11 », est constituée de quatre cellules bichrones, délimitées par quatre pulsations irrégulières, de proportions 3/2 et présentant habituellement les timbres suivants :

/ 3 + 3 + 2 + 3 /
D T D T

Cette forme ne semble être vraiment attestée qu'au Yémen[12]. C'est donc là un nouveau type qui s'ajoute à la longue liste des types d'aksaks. Nous verrons que cette configuration particulière a des conséquences importantes sur le comportement de ce cycle dans diverses situations[13].

---

[8] La forme *da'sa* existe cependant également (voir par exemple Staub, 1978, p. 135), mais pour certains Yéménites, c'est une faute de langage.

[9] La suite *qawma* est la forme habituelle de performance vocale-instrumentale à Sanaa ; elle comprend au minimum trois mouvements dans les trois cycles suivants : *das'a*, *waṣṭā* et *sāri'* (le premier est un rythme *aksak*, et les deux suivants des rythmes binaires).

[10] On la trouve par exemple souvent en alternance avec la forme non mesurée, *muṭawwal*.

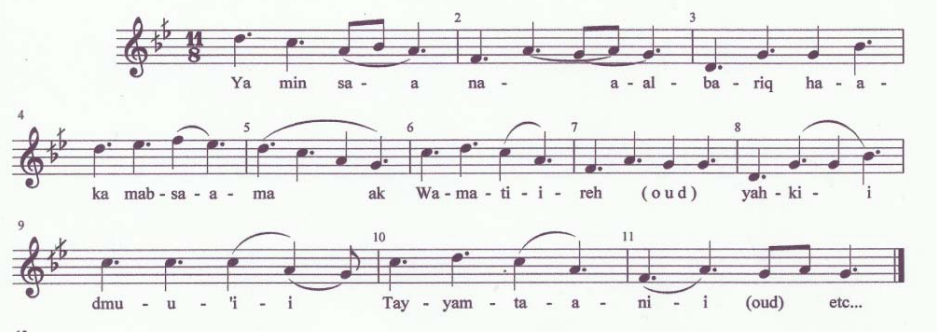
[11] Il se distingue notamment d'un rythme joué par les chanteurs contemporains s'inspirant du *manṭā* de la clarinette double, *mizmār*, et qui peut s'écrire ainsi : / 1 2 1 1 2 /
D T D D T

[12] Elle n'est pas attestée par Arom (2007), mais elle l'est par Swets en Serbie (1958, 399-400), malheureusement seulement par une transcription ; l'auteur signale que cette forme est rare. Elle ressemble aussi à un cycle bulgare analysé par Jacques Bouët (1997), mais à l'évidence avec une dynamique interne différente. Une forme très proche est également signalée dans plusieurs hymnes syriaques maronites du Liban par Nidaa Abou Mrad (2014, p. 17-18).

[13] Son existence apporte un démenti à une hypothèse qui avait été avancée (avec prudence) par Jérôme Cler, selon laquelle les aksaks pourraient ne jamais comporter plus de cellules ternaires que de cellules binaires (Cler 1994, 2010).

La détermination de l'emplacement de la première pulsation du cycle n'est pas allée sans mal. Plusieurs considérations entraient en ligne de compte, en comparant ces aksaks avec les autres cycles rythmiques, ainsi que la combinaison de leurs timbres et de leurs durées. Dans le cas de la D11, compte tenu des usages concernant les autres cycles rythmiques non aksaks, il semble impossible que le commencement du cycle se produise sur un autre timbre qu'un *dum*[14]. En même temps, il aurait pu commencer sur le second *dum*, qui tombe sur une pulsation brève, de 2 temps seulement ; mais cette dernière, à cause même de cette brièveté, ne semble pas indiquée pour désigner le commencement du cycle[15]. J'en ai conclu que seul le *dum* reposant sur une pulsation longue (de 3 temps) peut être l'emplacement du début du cycle. L'observation empirique de nombreuses pièces du répertoire *ṣan'ānī* confirme cette règle, notamment le fait que ce *dum* est très souvent souligné au luth par un bourdon en sol_1, comme on va bientôt le voir.

Pour illustrer ce cycle, j'ai choisi une version de Ṣāleḥ 'Abdallāh al-'Antarī, enregistrée dans les années 40, s'accompagnant au *'ūd* et également accompagné par un percussionniste (exemple 1)[16].



Exemple 1 : « *Yā min sanā l-bāriq* », D11, Ṣāleḥ 'Abdallāh al-'Antarī

On identifie le mieux le cycle rythmique de la mélodie à partir de la formule mélodico-rythmique appelée *lāzima*, qui est une sorte de coda produite par l'instrument et rappelant la formule de base du cycle selon un dessin mélodique simplifié qui se déploie généralement sur deux mesures (exemple 2) :

[14] Comme on l'a vu, dans la D7, la première pulsation du cycle correspond à un *dum* qui est la frappe la plus longue, alors que les deux pulsations *tak* sont plus brèves.

[15] En règle générale, le début des autres cycles rythmiques tombe sur la pulsation bichrone la plus longue (Lambert 1997, 99).

[16] http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2002_020_002_10/.

Exemple 2 : *lāzima* de « *Yā min sanā l-bāriq* »

Cette *lāzima* mentionne les notes principales de la structure modale, la finale modale sol_2 et sa quarte supérieure do_2, ainsi que sa quinte supérieure $ré_2$. Par ailleurs, un bourdon de sol_1 souligne souvent la première pulsation du cycle (dans cette pièce, entre 1'58 et 2'12). La forme poétique joue un rôle important dans l'organisation mélodique, aussi nous faut-il examiner le texte chanté :

Yā min sanā l-bāriq / ḥakā mabsamek

Wa-māṭireh yiḥkī dumū'ī

Le mètre poétique est une forme de *sarī'* écourté (le deuxième hémistiche a deux syllabes de moins que le premier) :

Yā min sa-**nā** l-bā-riq / ḥa-kā mab-sa-mek

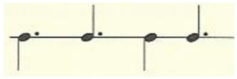
— — u — / — — u — / — u —

Wa-mā-ṭi-**reh** yiḥ-kī du-mū-'ī

— — u — / — — u — /—

La mélodie est composée de deux parties, l'une de 5 mesures, et l'autre de 4 mesures, plus courte que la précédente, en fonction du deuxième hémistiche. La mélodie épouse donc étroitement la forme poétique. Les mesures 10 et 11 de la transcription sont chantées sur les premiers mots du vers suivant. Comme on le voit dans la transcription, l'adaptation des paroles au cycle rythmique suit un schéma assez simple qui est le suivant :

Yā min sa- a (mesure 1)
bā- riq ḥa- a (mesure 3)
kā mab- sa- a (mesure 4)



Exemple 3 : adaptation des paroles au cycle D11

En revanche, la mesure 2 est purement mélismatique (reposant sur la syllabe */nā-l-*/, figurant en gras) ; cette structure est la même dans la seconde partie de la mélodie, sauf la mesure 7 (sur la syllabe */reḥ/*, prolongée par un mélisme sur le *'ūd*). Nous verrons que, dans d'autres versions, cette structure peut servir de base à des variations vocales plus importantes.

Malgré leurs différences, ces deux cycles, D7 et D11 sont en fait, assez étroitement apparentés, non seulement par leur nature bichrone asymétrique, mais aussi par leur désignation vernaculaire commune[17] : dans ce contexte, le mot *das'a* est presque équivalent d'« aksak authentique ». Cependant, en pratique, les musiciens les distinguent très bien l'un de l'autre, en disant par exemple : « Non, ce n'est pas celui-là, c'est l'autre ». Dans le répertoire traditionnel, il semble que ces deux cycles rythmiques avaient aussi des champs d'usage traditionnel quelque peu différents[18].

D'un point de vue formel, on peut faire une première série de remarques sur ces ressemblances et ces différences :

(1) Sur le plan des durées, alors que dans la *das'a* à 7 temps, les pulsations à 2 temps sont majoritaires et il n'y a qu'une seule pulsation à 3 temps, dans la D11, la majorité des pulsations est à 3 temps et il y a une seule pulsation à 2 temps. Autrement dit, sur le plan cognitif, il y a, dans la D7, une saillance plus grande de l'unique pulsation longue, alors dans la D11, c'est l'unique pulsation brève qui est la plus audible. C'est donc une différence importante sur laquelle nous reviendrons.

(2) Sur le plan des timbres, nous avons déjà observé que dans la D7, le seul *dum* coïncide avec la seule pulsation longue (à 3 temps) et il marque le début du cycle ; alors que dans la D11, la situation est plus ambigüe, car il y a deux *dum* : c'est alors le critère de la durée de la cellule (= de la pulsation) qui nous a permis de décider sur lequel des deux *dum* commence le cycle.

De ces deux observations nous pouvons inférer une règle : le premier temps du cycle tombe toujours sur la pulsation *dum* qui est la plus longue.

Ces propriétés morphologiques ont une conséquence sur la terminologie : si, à la rigueur, on avait qualifié la D7 de « trois temps et demi » (selon la logique employée par Jérôme Cler pour le *zeybek* turc, qu'il considère comme à « quatre temps et demi »[19]), en ce qui concerne la D11, cette même logique « additive » rendrait mal compte de sa nature, précisément parce que la structuration des pulsations bichrones majoritaires n'est pas la même : il faudrait dire un « trois temps et deux-tiers »[20], ou bien un « quatre temps moins un tiers », mais cela manquerait de clarté et de concision...

Concernant le contexte de performance de ces deux rythmes, rappelons d'abord que la *das'a* (sous l'une ou l'autre de ses deux formes) constitue, dans la suite *qawma*, le premier de ses trois mouvements, sachant que les deux autres, la *wasṭā* et le *sāri'*

[17] D'autres aspects rapprochent également ces deux rythmes (Lambert 2013), mais il n'est pas possible de les développer ici.

[18] Certains musiciens ne jouent quasiment que des D11 et très peu de D7, alors que chez d'autres, c'est l'inverse.

[19] C'était aussi le cas de Béla Bartók à propos des rythmes balkaniques (Bartók, 1981, p. 144, 147-8).

[20] Ce cycle étant complètement différent du cycle à 11 temps des Balkans (Djoudjeff, 1931, p. 113 ; Swets 1958, 399-400), qui a la structure / 2 + 2 + 3 + 2 + 2 /, que l'on pourrait qualifier de « cinq temps et demi » ; c'est là une différence culturelle notable.

sont des cycles essentiellement binaires. Constituée de ces trois mouvements, la *qawma* est un véritable « parcours obligé » qui va en s'accélérant (Lambert, 2004). Nous verrons que la D7 pourra aussi nous intéresser en particulier dans le contexte de cette suite. Mais ce qui va d'abord attirer notre attention, ce sont les manipulations et la sorte de bricolage dont la D11 fait l'objet de la part de certains musiciens, car cela questionne sa structure même en tant qu'aksak.

2. Un rythme pour empêcher de danser

Souvent, mon ami musicien Yaḥyā al-Nūnū m'expliquait qu'il n'aimait pas jouer dans les mariages, car les convives, en général, ne viennent pas là pour écouter de la musique, contrairement aux séances d'après-midi, *magyal*[21], mais principalement pour danser et pour se divertir. Ce problème, de nombreux musiciens yéménites le rencontrent et ils en souffrent beaucoup (Lambert, 1997, ch. VIII), car cette activité, bien que lucrative, les empêche souvent de développer un répertoire plus personnel ou plus artistique. Je pus observer en plusieurs occasions (dans les années 1990) comment Yaḥyā al-Nūnū développait des trésors d'astuces (notamment toute une rhétorique esthétique et éthique) pour contraindre les convives du mariage à ÉCOUTER sa musique, ce qui créait souvent des tensions entre lui et la famille du marié.

Yaḥyā n'était pas le seul, loin de là : ce problème est récurrent dans les conversations avec les musiciens yéménites (et même bien au-delà, dans de nombreux autres pays arabes)[22]. Un récit de tradition orale du Chant de Sanaa rapporte qu'un jour, l'un d'entre eux s'était arrêté de jouer brusquement parce qu'il considérait que les auditeurs n'étaient pas assez à l'écoute. En quittant la pièce brusquement, il s'était écrié : « Allez donc vous chercher un joueur de clarinette double (*mizmār*) ! » (Lambert & Mokrani, 2013, p. 257). C'est que, au Yémen, le statut social des joueurs de *mizmār* se caractérisait (et se caractérise encore, pour une grande part) par un professionnalisme consistant à fournir un service aux familles, notamment pour les cérémonies de mariage : faire danser les convives. Dans cette situation, les danseurs sont les maîtres, ce sont eux qui donnent le signal de la danse, ainsi que sa conclusion, et ils donnent publiquement des pourboires au musicien[23]. Ainsi, on comprend que

[21] Le *magyal* est une séance sociale d'après-midi, réunissant traditionnellement les hommes autour de la consommation du qat (une plante stimulante locale) et plus récemment les femmes (Lambert, 1997, ch. I).

[22] Dans le monde arabe, nombreux sont les récits de musiciens se faisant violence pour jouer dans les mariages et quittant soudainement les lieux, irrités par le manque de respect des auditeurs ou des invitants : à propos du chanteur ʿAlī Abū Bakr Bā Šarāḥīl à Aden, Lambert et Mokrani (éd. 2013) ; à propos d'un chanteur libanais de la fin du XIX^e^ s. : Abbani, 2014.

[23] Ces musiciens avaient (ou ont encore) un statut social de caste méprisée, qui les distingue nettement des joueurs de *ʿūd*, dont le statut plus flou oscille entre un amateurisme aristocratique et un professionnalisme inavoué (Lambert 1997, chapitre VIII).

cette expression contenue dans l'anecdote n'était pas anodine, et qu'elle exprimait un problème fondamental de la pratique musicale au Yémen[24].

Un jour, alors que nous écoutions un de ses enregistrements d'une veillée de mariage, le même Yaḥyā al-Nūnū me confia l'une de ses astuces pour forcer ses auditeurs à l'écoute : au début de la suite *qawma*, donc dans la *das'a* (à 11 temps), il s'évertuait à jouer le cycle de manière plus irrégulière que d'habitude. Ainsi, les danseurs, étant dans l'incapacité de faire leurs pas de danse, s'arrêtaient de danser et allaient s'asseoir malgré eux ! En revanche, dans le deuxième et le troisième mouvements, *wasṭā* et *sāri'* qui sont binaires, il les laissait danser normalement.

A vrai dire, cette information répondait à une autre interrogation : dans d'anciens documents d'archives sonores, j'avais remarqué que dans certaines pièces en cycle *das'a* à 11 temps, j'entendais parfois un décalage dans les temps forts. A un premier examen, j'avais interprété ces irrégularités comme étant une sorte de rubato. Cette impression était entretenue par le fait que c'est toujours au début d'une *qawma*, que se trouvent les formes irrégulières et propres à l'écoute (*samā'ī*) et à l'« allongement » (*taṭwīl*) des mélodies[25]. Mais un examen plus approfondi dément cette hypothèse : il ne s'agissait pas d'un rubato que les danseurs auraient pu prendre en compte[26]. Non, ici, le témoignage d'al-Nūnū me montrait qu'il y avait quelque chose de très différent et aussi que la structure même de ces irrégularités pouvait nous dire quelque chose du fonctionnement de ces rythmes aksaks. Nous allons en analyser deux exemples principaux.

a. Ajouts et soustractions d'une pulsation longue : Yaḥyā al-Nūnū

Nous commencerons par un enregistrement de Yaḥyā al-Nūnū chantant et jouant du *'ūd* pendant une cérémonie de mariage : *« Yā rabb yā musbil »*, D11 13 (exemple 4)[27].

On entend distinctement les convives qui participent activement à la performance musicale, tout en bavardant, en plaisantant, etc.. Dès les secondes 25 à 27, on entend aussi, des danseurs s'accompagner de chuintements faits avec la langue, *« si-si-si-si »*, caractéristiques de la tradition de Sanaa, et destinés à marquer les pas de danse. On est

[24] L'analyse des suites de musique de *mizmār* montre que si celles-ci comportent un cycle aksak, lui aussi situé au début de la suite de danse, le *manṭā*, ce dernier est toujours joué d'une manière très régulière, et les convives des mariages commencent à danser dès les premières notes de la clarinette :

http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_1986_001_007_07/.

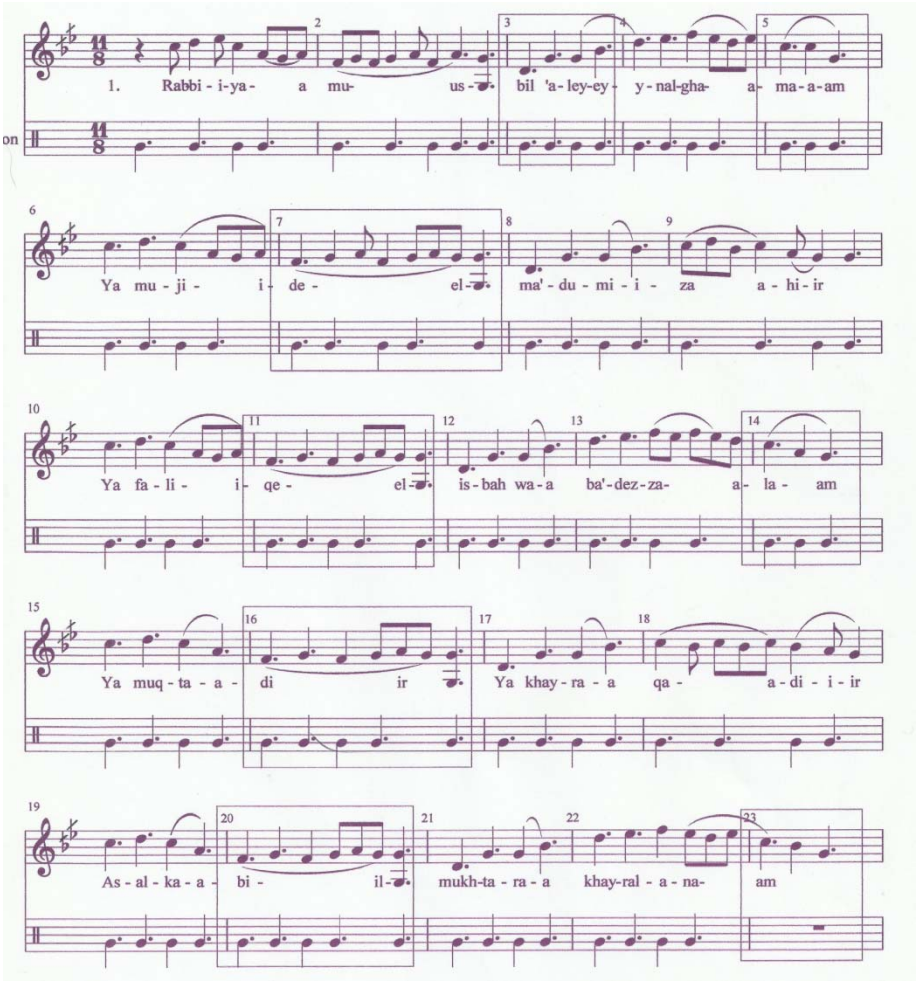
[25] Au début de la *qawma*, on peut aussi jouer une pièce non mesurée, *muṭawwal*, et la D11 y alterne parfois avec elle (voir par exemple Muharrem, *« Yâ mukḫḫhil 'uyūnī bi-s-sahar »*) :

http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2003_010_024_01/.

[26] Comme c'est le cas dans un autre genre, le *zerbādī* du Hadramawt, où un *rallentendo* accroît la grâce naturelle de la danse :
http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2011_018_006_08/ (marqueur 1).

[27] http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2011_018_004_02/.

donc bien dans une situation où, au début d'une *qawma*, Yaḥyā al-Nūnū souhaite être écouté par ses auditeurs et ne souhaite donc pas que ceux-ci dansent[28].



Exemple 4 : *« Yā rabbi yā musbil »*, D11, Yaḥyā al-Nūnū

La deuxième portée de la transcription indique le rythme de base. La mélodie est la même que celle de la pièce chantée proposée précédemment comme exemple d'une D11 standard : la première phrase mélodique comprend 5 mesures et la seconde

[28] Il me faut également raconter l'histoire de ce document sonore : du fait qu'habituellement, Yaḥyā al-Nūnū refusait qu'on l'enregistre, au moment où il jouait, il n'était pas conscient d'être enregistré. C'est seulement lorsque la face de la cassette se termina que Yaḥyā al-Nūnū entendit le déclic du magnétophone et qu'il exigea qu'on lui remette la cassette. Il conserva cet enregistrement en souvenir et, bien plus tard, après que j'eus terminé mon terrain, il m'en offrit une copie en témoignage d'amitié.

phrase 4 mesures (sur la transcription, une phrase par ligne), mais en dehors de cette question de longueur, les deux phrases sont très ressemblantes. L'adaptation des paroles au cycle est la même : les mesures 1, 3, 4, 6 et 8 sont syllabiques et les mesures 2 et 7 sont mélismatiques ; ce schéma se répète aux vers suivants. Le cycle est composé de la même façon (/ 3 + 3 + 2 + 3 /), mais il subit ici des variations dans certaines de ses mesures.

Le tempo est de 264 à la croche. Sur le plan purement rythmique, on constate d'emblée quelques phénomènes étranges : la mesure 2[29] est allongée d'une pulsation longue, donc d'une cellule supplémentaire (de trois temps isochrones), prenant ainsi la forme d'une mesure de 14 temps (et de 5 pulsations bichrones : encadré sur la transcription) ; cela se répète dans la deuxième partie de la mélodie (mesure 7), et à chaque nouvelle occurrence (mesures 11, 16 et 20). Par ailleurs, on constate que la dernière mesure de la première phrase mélodique (mesure 5) est raccourcie d'une pulsation bichrone, produisant ainsi une mesure de 8 temps (et trois pulsations bichrones)[30] et cela se répète dans toutes les occurrences suivantes (14, 23, etc.) (voir encadré).

À chaque occurrence d'une pulsation supplémentaire, celle-ci est soulignée par l'émission du bourdon en *sol*$_1$, la cinquième corde du luth à vide, la plus grave (voir sonagramme). Comme nous l'avons vu dans la version standard de la D11, habituellement, ce bourdon souligne le premier temps du cycle (*« Yā min sanā l-bāriq »*, 1'56 à 2'05, par exemple, ou bien au début de *« Rabbu bi- »*, partie instrumentale : 10"5cts, 15"5cts, 26"5cts, 36", 41"), donc la première pulsation. Mais ici, cette occurrence introduit une ambiguïté : en observant le sonagramme et la transcription, on s'aperçoit que c'est plutôt la dernière pulsation de la mesure précédente ; ceci est confirmé par le fait que la mesure suivante commence par le retour du schéma de base du cycle / 3 3 2 3 /. Ce bourdon de *sol*$_1$ est-il le seul indice ?

Concernant la diminution d'une mesure par soustraction d'une pulsation (mesures 14, 23), s'agit-il donc du même mécanisme que l'addition, mais inversé ? On peut le penser, mais n'est-ce pas aussi une compensation par rapport à l'ajout initial ? On constate d'abord que la mesure augmentée et la mesure diminuée ne sont pas voisines immédiates. Ce n'est donc pas une compensation directe, ni un simple déplacement d'accent. La mesure qui en résulte présente 8 temps isochrones, ce qui n'est pas tout-à-fait atypique dans ce répertoire[31]. Mais qu'est-ce qui nous autorise à délimiter ainsi cette mesure ? Pour aller plus loin dans l'analyse, il est utile d'examiner également le texte poétique. La pièce est chantée par Yaḥyā al-Nūnū, sur le poème suivant :

---

[29] J'utilise le mot "mesure" pour désigner les différentes occurrences (dûment numérotées) du cycle au cours d'un morceau, pour les distinguer du cycle en tant que modèle.

[30] On voit bien ici la différence entre le concept de cycle et le concept de mesure : c'est une mesure de 14 temps qui est produite, alors que le cycle reste à 11 temps. Une mesure ne deviendrait un cycle que si elle se répétait suffisamment pour introduire une nouvelle régularité durable.

[31] Cette mesure de 8 temps a exactement la même structure que le cycle *waṣṭā*, / 3 + 3 + 2 /. C'est typiquement un schéma de « pseudo-aksak ».

(Yâ)[32] *rabbi yā musbil ʻalaynā l-ġamām*
Yā mūjid el-maʻdūmi ẓāhir
Yā fāliq el-iṣbāḥi ṯumma -ẓ-ẓalām
Yā muqtadir yā ḫayra qādir
As'alka bi-l-muḫtār ḫayru l-'anām (etc.)
Seigneur ô Toi qui fais couler sur nous la pluie
Ô Toi qui fais apparaître l'inexistant
Ô Toi qui fais venir la lueur du matin, puis les ténèbres de la nuit
Ô Toi qui rends puissant et qui es le meilleur des puissants
Je t'implore par l'Élu, le meilleur des humains (etc.)

Le poème est écrit exactement dans le même mètre que *« Yā min sanā l-bāriq »*, avec le même deuxième hémistiche plus court que le premier. Étudions d'abord les variations rythmiques en relation avec la partie chantée et les structures métriques du texte. Les points d'application dans le texte poétique de ces pulsations supplémentaires sont indiquées en gras et les points d'occultation des pulsations manquantes en italique, dans chacun des six premiers hémistiches[33] :

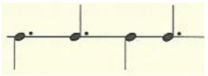
(Yâ) Rab- bi yā **mus-** bil ʻa**-** lay- nā-l- ġa- *mām* //
(—) — u — / — — u — / — u —
Yā mū- ji- **d-el-** maʻ- dū- mi- ẓā- hir
— — u — / — — u — / —
Yā fā- li- **q-el-** is- bā- ḥi ṯum- ma-ẓ- ẓa- *lām* //
— — u — / — — u — / — u —
Yā muq- ta- **dir** yā ḫay- ra qā- dir
— — u — / — — u — / —
As- 'al- ka **bi-l-** muḫ- tā- ri ḫay- r-ul- 'a- *nām* //
— — u — / — — u — / — u —
Taj- maʻ ga- **rīb** ġā- 'ib wi- /ḥā- /ḍir
— — u — / — — u — / —

La répartition des syllabes sur les notes de chaque mesure de 11 temps est très proche de la structure de la chanson standard *« Yā min sanā l-bāriq »* sur la même mélodie :

[32] Il y a une incertitude sur cette première syllabe, qui figure dans le recueil de poésie de l'auteur (Muftī, 1983, p. 49), mais qui n'est pas prononcée par le chanteur. Ceci provoque un décalage des syllabes par rapport à la mélodie, mais seulement dans le premier hémistiche. Pour l'analyse, on s'appuiera donc plutôt sur les hémistiches et les vers suivants.

[33] On notera que le premier hémistiche est légèrement plus long que le second, de deux syllabes.

/Yā min sa- a-/ (*« Yā min sanā l-bāriq »*)
/Yā mū- ji- i- / (*« Rabbi yā musbil »*)



A chaque hémistiche, on constate que l'allongement mélismatique tombe systématiquement sur la quatrième syllabe (en gras) du premier pied[34], comme dans la version « *Yā min sanā l-bāriq »*. Or c'est à partir de cet allongement mélismatique initial d'une syllabe qu'intervient l'ajout d'une pulsation longue supplémentaire. Puis, immédiatement après, la mesure 3 reprend de manière normale, avec seulement 11 temps ; or elle le fait en s'appuyant sur le second pied métrique. Ce calage sur un des pieds du vers poétique pour reprendre le fil des mesures normales nous permet de comprendre comment le chanteur-instrumentiste fait pour savoir où il doit placer la pulsation supplémentaire et surtout où il doit, ensuite, recommencer le déroulement normal du cycle et de ses pulsations. Il apparaît donc bien ici que le bourdon sol_1 est destiné à souligner la pulsation ajoutée, qui est considérée comme la dernière de la mesure ; et que la première note de la mesure venant après est calée sur la première syllabe du mètre poétique. Par ailleurs, les quantités métriques des trois premières syllabes du pied sont à peu près respectées par les longueurs musicales : (ma‘- dū- mi- i // - - u (-) // / 3 3 2 3 /). C'est donc bien le début du pied poétique qui permet au chanteur de retrouver le début du cycle musical. La fonction du bourdon sol_1, qui est traditionnellement de marquer la première pulsation du cycle, est donc découplée de celle-ci pour se muer en marquage de la pulsation ajoutée, la dernière de la mesure précédente.

On retrouve un mécanisme similaire juste après le raccourcissement d'une mesure de 11 en 8 temps : lors du raccourcissement de la mesure 5, la reprise de la mesure suivante se fait exactement avec le début de l'hémistiche suivant et son premier pied métrique : / Yā mū- ji- i- / (mais cette fois-ci sans intervention du bourdon). Ce mécanisme compositionnel est donc indissociablement musical et poétique, il met en jeu les deux niveaux d'articulation. Les mesures de 8 temps se produisent à la fin de chacune des phrases mélodiques reposant, dans le texte poétique, sur la fin de chacun des seconds hémistiches (*ġamām*, *ẓalām* etc.). Dans la version standard, « *Yā min sanā l-bāriq »* (qui ne comportait aucune de ces bizarreries), nous avions vu qu'à cet endroit, la voix se taisait et c'est l'instrument qui complétait la mesure. Le raccourcissement semble donc bien lié à ce point d'articulation entre les deux phrases mélodiques, ainsi qu'entre la voix et l'instrument ; cependant, oui, il donne bien l'impression d'une compensation de la pulsation en trop, mais reportée plusieurs

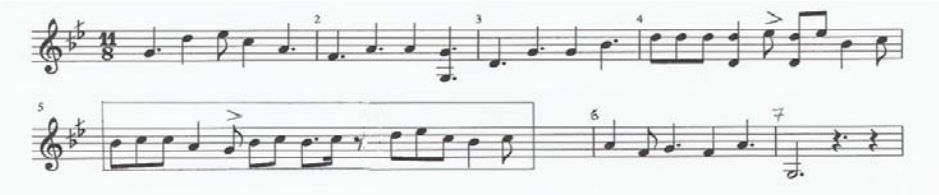
[34] Il est intéressant de remarquer que, dans le mètre poétique, c'est très souvent la syllabe longue suivant immédiatement la syllabe brève qui supporte le mélisme d'allongement de la mesure musicale. Ceci peut être mis en relation avec la théorie de la métrique arabe qui souligne l'importance de cette syllabe sur le plan de l'accent métrique, notamment dans le pied / - - u - / : la séquence (u -) s'appelle un *watad*, littéralement, un « pieu de tente » (Bohas et Paoli 1997). Voir aussi *infra*, note 44.

mesures après. Ce n'est donc pas un accident ni un fait d'improvisation, mais une variation volontairement faite par le musicien, qui suppose l'existence d'une mémoire du décompte des pulsations dans les différentes mesures de la phrase mélodique, mémoire qui est probablement renforcée par l'articulation de l'instrument avec le chant.

Revenons maintenant aux parties instrumentales. Dans l'introduction, on constate les « anomalies » suivantes :

- de 00'23 à 00'26 : ajout de deux pulsations, production d'une mesure de 17 temps ;
- de 00'29 à 00'31 : soustraction d'une pulsation, réduction d'une mesure à 8 temps ;
- de 00'33 à 00'36 : ajout d'une pulsation, production d'une mesure de 14 temps.

Dans la partie instrumentale qui suit le premier couplet, il se produit aussi, de 2'16" à 2'17"5, l'ajout de deux pulsations bichrones à une mesure qui présente là aussi un chiffrage irrationnel de 17 temps (mesure 5, encadré) :



Exemple 5 : mesure augmentée dans la partie instrumentale

En outre, dans ce même passage, 2'13"5 à 2'17"5, on peut noter l'intervention d'une sorte de masquage du rythme par un monnayage subtil par le *ʻūd*, en particulier de la cellule binaire (mesures 4 et 5). Ce monnayage fait porter l'accent (>) sur certains temps isochrones qui ne sont normalement pas accentués et qui avoisinent la pulsation binaire. Ce procédé ornemental a pour résultat d'occulter la proéminence cognitive de cette pulsation-cellule brève, puisqu'elle est noyée dans ce que l'on croit être une pulsation-cellule ternaire ; ceci se présente donc comme une sorte de jeu sur le fond et la forme de type *gestalt* qui trompe la perception ordinaire du rythme. En donnant lieu au monnayage de toutes les croches, ce procédé donne aussi une impression d'accélération.

Dans la partie instrumentale, il se produit donc aussi des événements rythmiques atypiques, des ajouts ou soustractions d'une pulsation du cycle, ainsi que des déplacements d'accent, mais la manière dont l'instrument introduit cette variation n'est pas aussi précise que dans la partie chantée. Il semblerait donc que l'appui sur le texte chanté soit nécessaire pour que ces variations puissent être effectuées de manière plus systématique et plus maîtrisée. Examinons maintenant ce que peuvent apporter à notre analyse le contexte de performance et l'interaction avec les auditeurs. Pour en avoir une idée plus précise, nous aurons recours à une représentation graphique du son :

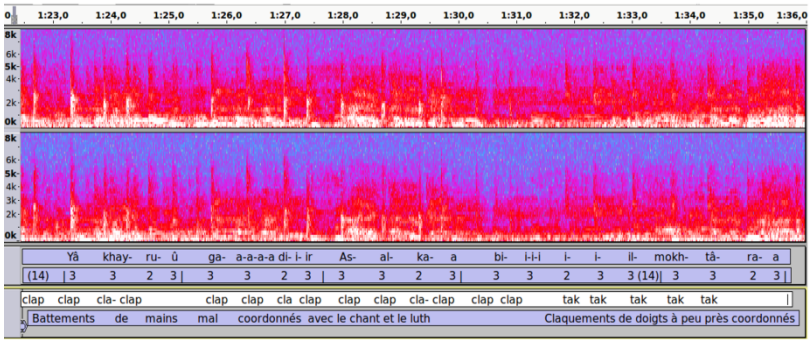


Figure 1 : battements de mains mal coordonnés avec la musique

On peut suivre l'enregistrement en ligne (sur internet, voir URL *supra*) à partir de 00'43 et pour le sonagramme, à partir de 1'23 (transcription : mesures 17 à 22). Ce sonagramme est annoté sur quatre lignes superposées :

- les cellules bichrones 3 / 2 selon leur défilement ;

- les paroles chantées ;

- les événements musicaux remarquables : bourdon, claquements de mains et de doigts des auditeurs (lignes 3 et 4).

A la seconde 00'50" environ (partie non représentée sur le sonagramme), Yaḥyā al-Nūnū rajoute une première pulsation dans la première occurrence de la phrase mélodique. Deux mesures après, de 53" à 55", un auditeur frappe le rythme dans ses mains de manière coordonnée, jusqu'à la mesure atypique de 8 temps, qui l'arrête dans son élan. Vers 1'02, le chanteur-instrumentiste fait sa seconde pulsation supplémentaire dans la seconde occurrence de la phrase mélodique. En l'absence d'images, on ne peut pas savoir ce que font les danseurs pendant ce temps, mais il semble qu'ils aient cessé de chuinter, donc peut-être de danser. De 1'03 à 1'07, un auditeur claque des doigts, mais timidement et ne continue pas. Vers 1'12", le musicien fait sa troisième pulsation supplémentaire dans la troisième occurrence de la mélodie.

Entre 1'22 et 1'23 (partie représentée par le sonagramme), al-Nûnû fait sa quatrième pulsation supplémentaire sur la quatrième occurrence mélodique ; un auditeur se met à nouveau à battre le rythme des mains, mais sur la mesure irrégulière, « augmentée », du cycle, aussi sa battue tombe clairement à côté des pulsations du luth et du chant ; puis il réussit à battre correctement la mesure suivante, mais échoue dans la mesure d'après, car ses battements se décalent progressivement, et il s'arrête, en désespoir de cause ! Un peu plus loin, à 1'32, un autre auditeur s'essaie à claquer des doigts. Il suit le rythme, jusqu'à réussir à battre la pulsation bichrone ajoutée par le musicien (1'35), mais ensuite, il s'arrête, car manifestement, il a été désorienté par elle (voir Sonagramme). On notera qu'il commence le cycle non pas à son début, mais sur la cellule brève, qui est la plus proéminente.

Dans la partie instrumentale, de 2'06 à 2'11, on retrouvera le même décalage entre les claquements de mains et le rythme suivi par le musicien : les battements de mains sont d'abord corrects lorsqu'ils accompagnent la *lāzima*, mais ensuite, quand le luth se met à jouer la mélodie avec des variations improvisées, ils s'arrêtent, leurs auteurs ayant visiblement perdu le fil... Puis les claquements de main reviennent sur la *lāzima* et cette fois sans erreur. Cela est normal, puisque la *lāzima* rappelle toujours le cycle de base sur deux mesures (par exemple 1'58" à 2'04"), donnant spontanément confiance à un auditeur même pas très compétent musicalement. En tout état de causes, il ne serait pas imaginable de rajouter des pulsations bichrones à l'une des mesures de la *lāzima*, ou à y produire des déplacements d'accents.

Ainsi, à l'issue de cette analyse du contexte de performance, nous constatons que la partie vocale-instrumentale nous apporte des informations plus précises que la partie purement instrumentale, et que les deux sont complémentaires : il semble que lorsque le musicien utilise ces procédés en relation avec le chant, c'est de manière plus rigoureuse.

L'analyse du contexte de performance nous a permis de dissocier le niveau de la production (le point de vue du musicien) et le niveau de la réception, et en particulier la capacité des auditeurs et des danseurs à le suivre ou non. Il y a une sorte de va-et-vient entre leur divergence et leur convergence. Au total, dans cet enregistrement, la relation entre le musicien et ses auditeurs ressemble un peu à un rodéo où plusieurs cavaliers essayent de monter un coursier, et où ils sont à chaque fois désarçonnés, car ils n'ont pas les compétences suffisantes pour se maintenir en selle. Simultanément, il faut souligner que ceux des auditeurs qui ne sont pas concentrés sur le rythme[35], mais plutôt sur le luth et sur le chant, apprécient énormément l'atmosphère musicale créée par Yaḥyā al-Nūnū, puisqu'ils lancent des cris d'approbation (par exemple de 1'00 à 1'08), ainsi qu'une sorte de clameur, mélodiée en glissando (00'47" à 00'48" : juste après le premier ajout d'une pulsation ; 01'01" à 01'02" : juste après la soustraction d'une pulsation) ; ils montrent ainsi qu'ils accueillent très positivement cette sensation de perte du rythme. Et le fait que Yaḥyā al-Nūnū soit fier de cet enregistrement nous montre que tel était bien l'effet recherché.

* * *

En réécoutant les enregistrements anciens des maîtres du Chant de Sanaa, nous constatons qu'une telle technique d'ajout et de soustraction de pulsations irrégulières était assez présente dans la tradition même si, malheureusement, nous n'avons pas pour ces documents autant d'informations de terrain que pour ceux d'al-Nûnû. Mais ces enregistrements nous montrent aussi d'autres variantes possibles de cette « irrégularisation », par exemple, la pièce du *šeyḫ* 'Alî Abû Bakr Bā Šarâḥīl, *« A-lā l-Hāšimī qāl »*[36].

[35] On sait que ce ne sont pas des danseurs, car en général, ceux-ci sont silencieux, à part le chuintement destiné à marquer les temps de la danse.

[36] http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2002_020_001_08/.

Dans ce cas, il s'agit clairement d'un déplacement d'accent, mais lui aussi à distance : tout se passe comme si le rajout d'une cellule par l'instrument était destiné à compenser la perte initiale d'une cellule par la voix, un certain nombre de mesures auparavant[37]. D'autres formes d'ajouts et de soustractions d'une pulsation-cellule de 3 temps peuvent être observées dans d'autres pièces du répertoire, souvent par le même *šeyḫ* 'Alî Abû Bakr[38], et aussi cet autre exemple par un autre musicien, 'Abd el-Raḥmān al-Mekkāwī : *« Aškū min al-bayn »*[39].

Ici, l'effet est plus proche de celui produit par Yaḥyā al-Nūnū dans l'exemple analysé. Comment qualifier ces procédés de transformation et d'enrichissement de l'aksak ? Il y a clairement un procédé d'addition (une pulsation longue, d'une noire pointée), engendrant une mesure ponctuelle de 14 temps isochrones (et parfois même de 17 temps et 6 pulsations bichrones) ; et le cas inverse, celui d'une soustraction (d'une pulsation, d'une cellule longue) produisant une mesure de 8 temps. La nature de ce procédé consiste donc à manipuler les pulsations ou cellules longues comme des modules[40], selon une opération arithmétique simple. Nous pourrions qualifier ce procédé de « modulaire », en tant qu'il joue avec les pulsations longues (jamais avec la brève) en une sorte de jeu de lego. Le fait que cette modification du cycle intervienne toujours au même endroit, dans la même mesure dans chaque mélodie, ainsi que dans le même pied du poème chanté, indique bien qu'il y a là un procédé de composition (orale), volontaire et conscient de la part du musicien. Nous voyons donc que la poésie chantée joue un certain rôle dans l'organisation de ces irrégularités, notamment pour retrouver le fil du rythme cyclique après son interruption.

On remarquera aussi que la manipulation des pulsations et des cellules bichrones n'est pas antinomique avec un monnayage isochrone de certains temps composant les cellules, en unités discrètes et égales. Ce type de monnayage est assez souvent utilisé dans l'ornementation et dans le forgeage de formules légèrement décalées par rapport au modèle cométrique et qui tendent à masquer provisoirement le schéma rythmique de base d'une manière particulièrement dynamique. Inversement, le refrain instrumental, *lāzima*, permet toujours de rappeler le schéma de base, avec ses deux mesures relativement stables, susceptibles de variations, mais jamais affectées par des

---

[37] Lorsque commence le chant, sur les syllabes *A-lâ*, une cellule longue est soustraite (00'29 à 00'31); en revanche, à la fin de la phrase chantée, l'instrument rajoute une cellule (00'43 à 00'46), comme si le cycle retombait sur ses pieds après un déséquilibre initial dont on aurait conservé la mémoire pendant toute la partie chantée, soit 9 mesures. Le même phénomène se répète ensuite à chaque début et chaque fin de phrase chantée (occurrence suivante : début : 00'51 ; fin : 1'07).

[38] Un phénomène similaire de soustraction/compensation peut-être observé dans la chanson *« Wâ muġīr al-qamar »* :

https://www.youtube.com/watch?v=vFvfbl-m4Sc&index=13&list=PLX4xSwKOfFBHAKrUYfvUdP8kA2lBqmtb3.

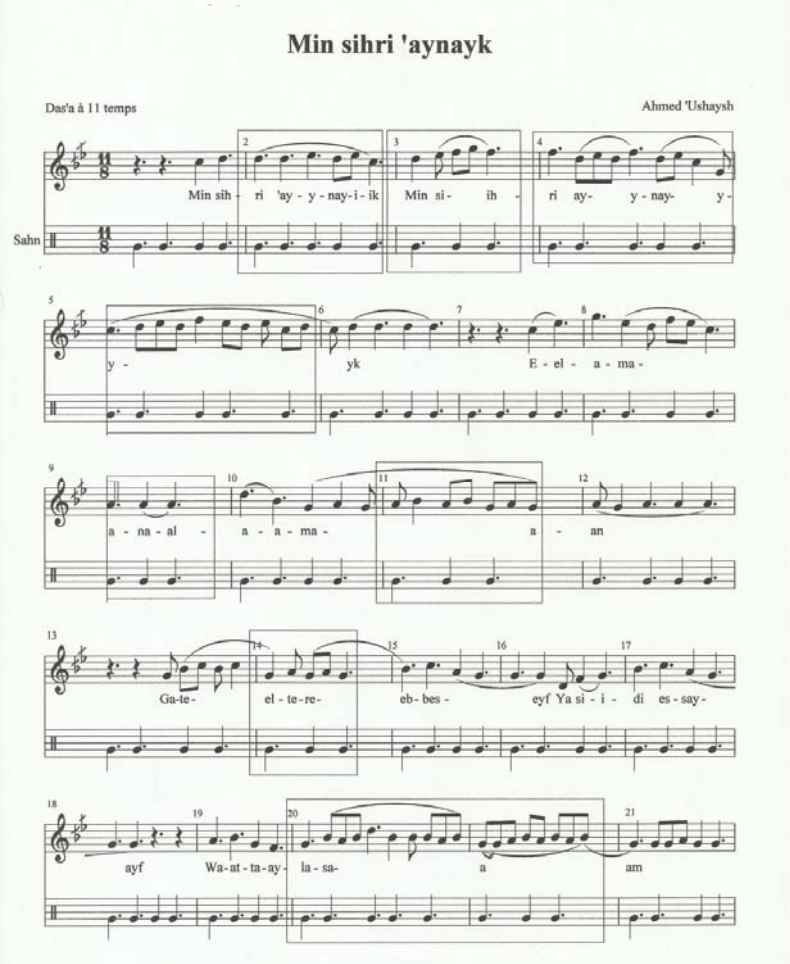
[39] http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2002_020_001_07/

[40] Simha Arom utilise incidemment le mot module, mais pour désigner la configuration globale de chaque cycle (Arom, 2004, Résumé). Pour ma part, je l'appliquerai (sous la forme adjectivale : « modulaire ») aux cellules bichrones et à leur aptitude à se combiner et se recombiner en unités semi-autonomes.

transformations structurelles[41]. Ainsi, nous avons pu constater que la voix et l'instrument recourent, chacun à sa manière, à des procédés d'irrégularisation, comme de stabilisation.

Examinons maintenant une autre version de ce jeu modulaire avec les différentes cellules bichrones d'un rythme aksak.

b. Les « retouches » ou la répétition de pulsations : Aḥmed 'Ušayš



Exemple 6 : *« Min siḥri 'aynayk »*, D11, Aḥmed 'Ušayš[42]

[41] Voir notamment, au début de la pièce, la formule contenue dans les deux mesures situées entre 00'01" et 00'03".

[42] http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2002_020_005_05/.

Aḥmed ʻUšayš (m. 1998) était un musicien traditionnel spécialisé dans le jeu du plateau en cuivre, *ṣaḥn*. Plus âgé que Yaḥyā al-Nūnū, c'était l'un de ses amis et l'un de ses maîtres. Ici, la pratique d'un instrument de percussion est probablement un facteur de liberté, par rapport au jeu du luth. Il va nous faciliter l'analyse du rythme. Comme on va le voir, ʻUšayš aussi avait pour marotte de compliquer les rythmes.

Le cycle est aussi une *das'a* à 11 temps (du moins dans la partie chantée). Ici, le tempo est plus lent que celui de l'exemple précédent (environ 228 croches/mn). Compte tenu de la complexité de cette pièce, je dois préciser que je commencerai là aussi par étudier non pas la partie instrumentale, qui relève d'une problématique tout-à-fait différente (liée à l'approche très personnelle du musicien), mais la partie chantée (et accompagnée de l'instrument), car elle illustre le mieux les phénomènes que nous essayons de comprendre.

De la pulsation ajoutée...

Comme on peut le constater sur la transcription, Aḥmed ʻUšayš recourt, comme Yaḥyā al-Nūnū, à l'ajout sporadique d'une pulsation ternaire à une mesure à 11 temps, produisant une mesure à 14 temps (et 5 pulsations bichrones). Cependant, les variations mélodiques et rythmiques sont ici plus riches que chez Yaḥyā al-Nūnū, notamment grâce à la répétition de certaines phrases mélodiques et de fragments poétiques (ce qui va avoir des répercussions sur les procédés d'ajout et de soustraction de pulsations). Les paroles chantées sont les suivantes :

Min siḥri ʻaynayk el-amān el-amān

Gatalte rabb e-s-sayf wa-ṭ-tilismân

Min siḥ- ri **ʻay-** nay- k-al- a- mā- n-al- a- mān
— — u — / — — u — / — u — //
Ga- tal- te rab- b-as- sayf(e) wa-ṭ- ṭay- la- sām
— — u — / — — (u) — / — u —

Exactement comme chez al-Nûnû, le mélisme permettant l'allongement d'une pulsation supplémentaire repose sur la quatrième syllabe du premier pied métrique, qui est là aussi un pied de base du *rajaz* (en gras). C'est l'allongement de la diphtongue /ay/ qui produit cette pulsation supplémentaire. Le chanteur fait de même à la répétition du fragment poétique (un demi-hémistiche). A cette occasion, ʻUshaysh produit successivement les mesures suivantes (de 1 à 6) : une mesure à 11 temps ; une à 14 temps ; une à 8 temps ; deux mesures à 14 temps ; une à 11 temps.

L'opposition entre les timbres *dum* et *tak* définit clairement la structure du cycle et de ses diverses mesures : l'instrument ne fait qu'un seul *dum* dans chaque cycle, et celui-ci en marque clairement le début ; toutes les autres frappes sont des *tak*, ce qui est une variante par rapport au schéma du cycle que nous avions défini précédemment.

Le voisinage entre la première mesure de 14 temps (mesure 2) et la mesure de 8 temps (mesure 3) pose la question de savoir si l'addition et la soustraction successives d'une pulsation longue n'indiquent pas un simple déplacement d'accent. Cependant, ce ne semble pas être le cas, puisque les *dum* de début de cycle tombent bien là où on les attend. On peut éventuellement parler d'une relation de compensation. Mais ce n'est pas l'unique mécanisme en cause, puisque l'on trouve ensuite deux mesures de 14 temps (4 et 5) qui ne sont pas suivies d'une telle soustraction.

... aux pulsations répétées

Un peu plus loin dans la pièce, ce n'est pas seulement une pulsation qui est ajoutée au cycle, mais plusieurs successivement, et d'une manière plus libre : entre 56" et 60", Aḥmed 'Ušayš choisit de rajouter quatre pulsations (mesure 20, encadré ; sonagramme *infra* : 00'57 à 01'01). Le fragment chanté qui porte cette mesure augmentée est celui qui conclut le vers : / *wa-ṭ-ṭaylasām* /. Du fait de cette occurrence de huit pulsations bichrones, dont six longues successives, on obtient une mesure de chiffrage tout à faire irrationnel, « démesuré », de 23 temps isochrones ! La représentation en image d'un fragment de la pièce va nous permettre de mieux comprendre ce découpage, ainsi que le contexte de performance :

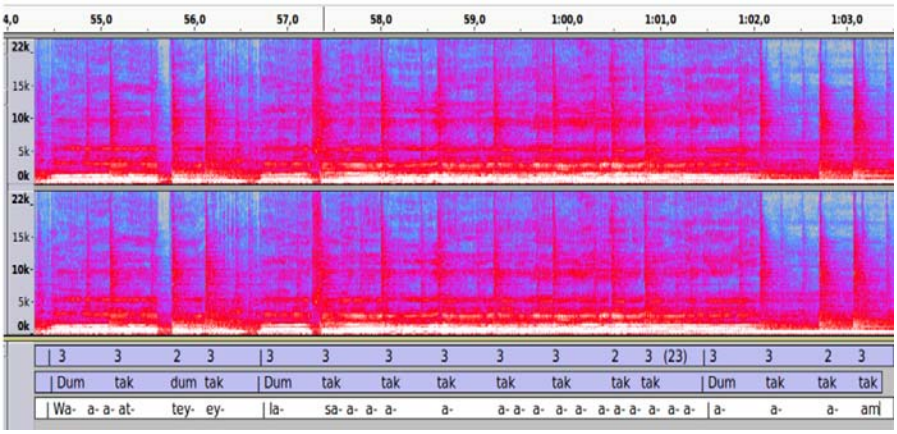


Figure 2 : les pulsations répétées

Ce qui nous permet de délimiter la mesure augmentée, c'est bien sûr toujours l'occurrence du *dum* comme premier temps du cycle. Sur le plan sonore, on remarque que cette frappe sourde est très discrète, on l'entend à peine, et sur le sonagramme, elle est visualisée presque par un vide dans les fréquences les plus aigües (Sonagramme). On peut en tirer un enseignement sur les timbres de l'instrument de percussion : la première frappe d'un cycle n'est pas nécessairement la plus sonore ou la plus prééminente sur le plan acoustique. Sur le plan de la structure, nous parlerons alors ici de « répétition des pulsations bichrones », en précisant que les pulsations/ cellules manipulées sont, ici encore, les longues et jamais la brève. Cette technique

diffère donc quelque peu par rapport à celle de Yaḥyā al-Nūnū, mais elle peut en être considérée comme un développement.

En général, dans cet exemple chanté, les cellules additives se présentent sous forme de motifs mélismatiques ternaires (*ré-mi-ré*, mesures 4 et 5), ressemblant en cela aux autres mélismes de la même mesure. Mais dans certains cas, elles se présentent comme des motifs plus longs en forme d'accord brisé ascendant et descendant (par exemple : *sol-si-ré-si-sol*, mesures 7-8, 19-20 ; enregistrement : de 00' 28" à 31" et 00'57 à 01'01"). Ceci est extrêmement rare au Yémen, et a peut-être fait l'objet chez Aḥmed 'Ušayš d'un processus d'acculturation à la musique occidentale ou à la musique arabe moderne. D'une manière générale, on peut penser que le chant, couplé avec l'usage d'un instrument de percussion, favorise ce genre de « jonglerie », par rapport à un instrument mélodique comme le *'ūd*.

En réponse à mes questions, Aḥmed 'Ušayš m'avait dit qu'il appelait cela *rtūš*, c'est à dire une « retouche », une correction, un ajout à une forme existante, avec une connotation d'ornementation, *makyāj* (évocation du maquillage féminin). Ces concepts concernaient aussi sa manière de jouer du *ṣaḥn* dans les parties purement instrumentales de la même pièce[43]. 'Ušayš se distinguait donc par une grande originalité non seulement pratique, mais aussi conceptuelle[44].

* * *

Ainsi, la technique d'ajout et de soustraction de pulsations longues d'Aḥmed 'Ušayš est à la fois semblable à celle de Yaḥyā al-Nūnū et en même temps plus riche : elle permet l'ajout successif de plusieurs cellules (leur « répétition »), et produit ainsi d'autres mesures atypiques encore différentes du cycle de base. Pour sa part, la base restant stable, le cycle reste fondamentalement le même. Dans tous les cas, c'est toujours la longue qui peut être répétée, et pas la brève. Ces observations faites au Yémen nous confirment dans le fait que les deux pulsations d'un cycle bichrone (la brève et la longue) ont une certaine autonomie l'une part rapport à l'autre, et qu'elles n'ont pas tout-à-fait la même fonction : la brève est plus stable, elle s'offre donc comme un point de repère constant au milieu d'un flux de variations. C'est ce que nous confirment plusieurs observations faites sur la pratique des chanteurs : ils font souvent commencer le chant par la pulsation brève, comme c'est justement le cas dans *« Min siḥri 'aynayk"* ; pour leur part, les auditeurs qui cherchent à battre le cycle (dans les mains, avec les doigts), commencent très souvent eux aussi par cette pulsation brève (voir Sonagramme *« Rabbu yâ musbil »*). C'est seulement à titre exceptionnel que sa perception peut être volontairement brouillée, par la voix ou par

[43] Il ne m'était malheureusement pas possible de traiter de ce sujet dans le cadre restreint du présent article. Très brièvement : dans les parties purement instrumentales, les pulsations bichrones ne sont pas divisibles en temps isochrones que l'on pourrait mesurer par un nombre entier. Ce cas relève probablement de ce que Jean During a appelé les "rythmes ovoïdes" (During 1997). Affaire à suivre...

[44] Pour une version standard dépourvue de toutes ces irrégularités, voir :
http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2013_003_001_03/

l'instrument, dans le but de masquer provisoirement la structure du cycle rythmique : une exception qui confirme la règle, une irrégularité de plus dans la régularité.

Dans la plupart des cas, nous pouvons qualifier ces mécanismes de « modulaires », en tant que l'on peut les comparer (jusqu'à un certain point) à un jeu de lego. Il semble que les cycles aksaks, du moins certains d'entre eux, soient, par leur nature cométrique et impaire, mieux à même de produire ce type d'irrégularité : compte tenu de la structure où mètre et rythme coïncident, selon l'observation faite par Simha Arom, les deux types de pulsations bichrones, la longue et la brève, deviennent quelque peu autonomes l'une par rapport à l'autre. Dans le cas particulier de ce cycle à 11 temps, il est probable que le fait que seule la pulsation longue puisse être manipulée ainsi est corrélé au fait que, pour sa part, la pulsation brève ne doit pas l'être, précisément afin de rester un point de repère stable pour l'identité ou l'identification du cycle, et permettre de revenir à la régularité après sa transgression.

Par ailleurs, on constate que Yaḥyā al-Nūnū et Aḥmed ʻUšayš ne produisent pas ce genre de transgression rythmique dans le deuxième et le troisième mouvements de la suite : probablement parce que ce sont des cycles pairs, donc divisibles de manière binaire (même s'ils ont aussi une forme d'organisation interne bichrone, sur le modèle / 3 + 3 + 2 /, mais moins contraignante), ils ne permettraient pas ce genre de manipulation du rythme. Autrement dit, seul un cycle bichrone asymétrique et impair, un « aksak authentique », présentant cette nature irrégulière fondamentale, peut permettre à un musicien d'y ajouter encore de l'irrégularité supplémentaire. C'est ce qui lui permet d'empêcher les auditeurs de danser et de les obliger à écouter sa musique. Autrement dit, la nature irrégulière de l'aksak à 11 temps en fait une sorte de « porte » pour l'introduction d'autres irrégularités. De ces observations, nous pouvons aussi déduire que la position de ce cycle comme premier mouvement dans la suite traditionnelle de danse n'est peut-être pas le fruit du hasard (sans pouvoir le vérifier pour l'instant).

Simultanément, ce procédé n'est pas antinomique avec un autre qui consiste à brouiller la perception de la cellule brève en transgressant quelque peu la cométricité par son monnayage ainsi que le monnayage des cellules voisines, un équivalent sonore de la perception visuelle entre fond et forme dans la *gestalt*. Il y a donc là un jeu subtil de l'irrégularité dans la régularité et de régularité dans l'irrégularité.

Plus généralement, nous pouvons tenter de tirer quelques enseignements de ces transgressions pour la connaissance des mécanismes profonds de l'aksak yéménite à 11 temps. La cellule brève forme avec la cellule longue qui la suit un noyau dur du cycle : un motif dont la proéminence formelle, sa « saillance », le distingue au dessus du flot des cellules à 3 temps. Aussi ce motif joue-t-il un rôle cognitif important : c'est sa répétition qui permet de reconnaître le retour du cycle, ce que nous entendons également chez les auditeurs lorsqu'ils battent le rythme en commençant par lui. Il joue aussi un rôle important comme début du chant, qui commence souvent sur ce motif dans beaucoup d'autres mélodies yéménites. En restant inchangé dans ses durées et ses timbres, ce motif permet à l'évidence de repérer et de maintenir des éléments stables par rapport aux autres éléments percussifs du cycle, en particulier

lorsque ceux-ci varient. Et cela vaut en particulier pour les séquences mélismatiques, qui prennent souvent leur point de départ sur la pulsation longue suivant immédiatement la pulsation brève. C'est aussi un point de repère important pour les auditeurs n'ayant pas nécessairement une haute technicité musicale, qui nous fournit des indications sur les compétences minimales nécessaires pour goûter cette musique. Compte tenu de ces remarques, on peut dire que le noyau dur de la perception du cycle D11 temps est constitué par la combinaison de ce couple de cellules 2 + 3 avec l'occurrence du *dum* comme début du cycle.

Ainsi, l'étude des mécanismes modulaires (ajout et soustraction de pulsations longues, soulignement ou occultation de la cellule brève) nous permet de mieux comprendre la nature ou la structure de cet « aksak authentique ». De tels phénomènes n'avaient, à notre connaissance, jamais été évoqués par les théoriciens de l'aksak. Est-ce à dire qu'ils n'existent qu'au Yémen ? Ou bien qu'il en existe des similaires ailleurs mais qu'ils sont restés inaperçus jusqu'à présent ? En tout état de cause, en tant que mécanismes cognitifs, ils rejoignent certaines interrogations des premiers découvreurs de l'aksak en Europe balkanique dans l'entre deux guerres. Mais avant d'en venir à cet aspect de la question, il est intéressant de faire un détour par la théorie médiévale du rythme chez les premiers auteurs arabes, qui avaient eux aussi déjà rencontré ces problèmes.

3. L'addition et la répétition des pulsations dans la théorie musicale arabe médiévale

La conception du rythme dans la musique arabe médiévale fut exposée assez clairement par les deux grands théoriciens, Fārābî (m. 950), puis Avicenne (Ibn Sīnā) (m. 1037). Ils décrivaient, tous deux en particulier, les nombreux procédés permettant de « transformer » *(taġyīr)* les cycles rythmiques, c'est-à-dire permettant de créer de nouvelles formes rythmiques à partir d'autres plus simples et déjà existantes. Parmi ces procédés figure ce que Fārābî appelle la « répétition des parties », *tikrār al-ajzā'* (Fārābî, 1967, p. 1014-1015)[45]. Ce procédé retient notre attention, parce qu'il semble être très similaire aux faits que nous venons de décrire pour le Yémen contemporain.

Rappelons que chez ces théoriciens médiévaux, les cycles rythmiques sont définis par un système d'opposition entre temps long et temps bref (o **.** / o) correspondant à des frappes, *naqara*, sur l'instrument de percussion[46]. Au départ, cette conception était clairement basée sur la théorie du vers poétique arabe telle qu'elle avait été systématisée par Ḫalīl al-Farāhīdī et ses successeurs, à partir du VIII[e] siècle[47]. Selon cette théorie constituée par un système d'oppositions binaires, les syllabes étant soit fermées (Cvc), soit ouvertes (Cv), elles produisent, si on les traduit dans le domaine

[45] Le premier chercheur contemporain à l'avoir signalé est George Sawa (Sawa 1989, p. 49).

[46] C'est seulement plus tard que ce système sera formalisé par une opposition de timbres, qui est encore en usage dans la musique arabe contemporaine.

[47] L'œuvre d'al-Ḫalīl est connue seulement par des auteurs plus tardifs (Paoli, 2007). Le même auteur mentionne que Khalîl était féru de musique.

du rythme musical, des frappes principales, *Tan* (ou *-nan*) et secondaires, *ta-*. Ainsi, chez Avicenne, dans son chapitre « Prononciation des rythmes » (*lafẓ al-īqā'āt*), le premier des enchaînements de durées cité a la forme suivante :

Tan *Tan* *Ta-nan*[48] ,

o. o. o o.

ce qu'il commente ainsi :

> *« Lorsque tu prononces [cette phrase] [lafẓ], tu découpes [taqṭī'] nécessairement sept consonnes [ḥurūf][49], mais si tu veux l'imiter [ḥaḏū] par un rythme simple [sāḏij], tu frapperas seulement quatre percussions [naqarāt] » (Ibn Sīnā, 1956, p. 93 ; Erlanger, 1935, p. 180).*

Ainsi, selon Avicenne, un cycle rythmique peut être décrit ou caractérisé selon deux manières : soit par l'équivalent rythmique de toutes les consonnes qui servent à le prononcer (ici, 7 consonnes), soit par « un rythme simple » *(sāḏij)* et des « percussions » inégales qui en délimitent la forme (ici, 4 percussions correspondant à 4 syllabes). Neuf siècles avant Constantin Brăiloiu, aurait-on pu mieux définir la bichronie d'un cycle rythmique[50] ? Ainsi donc, une telle conception de la bichronie existait déjà implicitement dès le XI[e] siècle chez ces théoriciens arabes. Avicenne qualifiait d'ailleurs ce rythme de « simple », « naturel » *(maṭbū')*, qui est « le plus proche de l'esprit humain » *(al-nafs)*, soulignant ainsi l'une des raisons pour lesquelles la dynamique des rythmes aksaks peut exercer un séduction particulière sur les auditeurs.

Même si, par la suite, la théorie arabe du rythme se complexifiera et si le paradigme métrique deviendra de moins en moins opérant en musicologie, ces observations attirent notre attention sur le fait qu'aux débuts des écrits arabes savants sur la musique, la théorie du rythme et celle du mètre poétique étaient intimement

---

[48] Graphiquement, les deux dernières syllabes, *Ta-* et *nan*, sont collées ainsi l'une à l'autre par Avicenne. En effet, en se basant sur le fonctionnement de la métrique, les premiers musicologues arabes ne concevaient pas celles-ci comme séparées, mais au contraire comme une seule entité : *Tanan*. C'est ce que les métriciens arabes appelaient le *watad*, "le pieu de tente", / u - /sur la syllabe longue duquel tombe un accent particulier : (Bohas et Paoli 1997). Cette réalité m'a été rappelée par mon collègue iranien Sasan Fatemi, ce dont je le remercie. Cependant, cette observation ne semble pas avoir d'incidence ici, du fait que la formulation d'Avicenne est assez claire : il comptait bien 4 *naqqārāt* et donc, implicitement, 4 syllabes, et non 3. En revanche, la remarque de S. Fatemi nous rappelle que ce *watad* peut avoir une importance particulière pour la réalisation chantée du rythme, comme nous l'avons vu dans la réalisation du cycle D11 de la pièce *« Rabbu yā musbil »* : la syllabe brève étant un point de repère, c'est souvent la syllabe longue qui la suit immédiatement qui porte les développements mélismatiques. Ce lieu d'accentuation poétique est devenu naturellement un lieu de développement mélodique (voir aussi *supra*, note 33). Ici, quelque chose s'est clairement transmis de la métrique poétique vers la rythmique musicale.

[49] Les théoriciens arabes n'avaient pas inventé le concept de "syllabe", mais le terme /*harf*, ici consonne vocalisée, en était déjà un équivalent.

[50] Cette formulation est aussi proche de celle de Jérôme Cler, selon laquelle il y a toujours deux manières de définir un aksak, soit par ses temps isochrones, soit par ses pulsations bichrones (2010) (sauf quand le tempo est trop rapide).

liées[51], et que cela a laissé des traces dans les structures des musiques vivantes jusqu'à nos jours. Dans l'exemple cité, on notera la valeur paradigmatique qu'Avicenne accorde au schéma rythmique qui est issu du pied métrique le plus répandu, dans le mètre le plus courant de la poésie arabe, le pied de base du *rajaz* : / - - u -/ (Ibn Sīnā 1956, 95 ; Erlanger 1935, 183)[52] : ceci suggère qu'il existait pour lui une certaine prééminence des cycles à pulsations bichrones sur le plan théorique, ou du moins de ceux qui peuvent répondre à ce modèle (c'est à-dire concrètement ici, soit un 7 temps, soit un 11 temps). Évidemment, à cette époque, on n'utilisait pas encore le terme *aqṣāq*, qui sera importé bien plus tard en arabe du turc ottoman ; ces cycles ne sont pas non plus définis en tant que tels comme impairs. Mais cette théorie atteste de pratiques musicales du rythme qui incluaient déjà de tels phénomènes, même si ceux-ci étaient analysés différemment.

Avicenne mentionne également les modifications (*taġyīr*) que peuvent subir ces schéma de base *(aṣl*[53]*)*. Cependant, sur ce point, al-Fārābī est plus explicite, aussi retiendrons-nous de préférence certaines de ses explications, tirées du *Grand livre de la musique*[54]. Ainsi pour Fārābī, les percussions, *naqarāt*, prises dans le même sens qu'Avicenne, produisent des durées qu'il appelle des « parties », *ajzā'* ; chaque cycle d'origine, *aṣl*, est constitué de deux parties, l'une brève et l'autre longue[55]. Parmi les nombreuses « modifications » que l'on peut faire subir aux cycles pour en créer d'autres, Fārābī indique que l'on peut répéter (*tikrār*) la première ou la deuxième partie pour produire des effets de plus grande complexité (Sawa, 1989, p. 49 ; Fārābī, 1967, p. 1014-1015). Il donne deux exemples qui sont très intéressants, parce qu'ils concernent des rythmes bichrones dans les deux cas : étant donné un cycle composé d'une partie à 3 unités égales et l'autre à 4 unités (c'est-à-dire 3 + 4), soit l'on répète la partie brève et l'on obtient alors un cycle de 3 + 3 + 4, soit 10 temps isochrones ; soit l'on répète la partie longue et l'on obtient alors un cycle de 3 + 4 + 4, soit 11 temps isochrones (Sawa, 2009, p. 197-198, ainsi que ses notes 3 et 4, p. 197)[56]. Le texte précise que « La répétition d'une partie rythmique peut avoir lieu une ou plusieurs fois », et que « la répétition peut s'appliquer à une partie d'un cycle dans une section, et à une partie différente dans une autre section » (*id*.).

---

[51] D'après Habib Yammine, il y a eu une évolution de la musicologie arabe qui semble avoir commencé avec des concepts tirés de la métrique poétique, et s'être ensuite autonomisée comme plus spécifiquement musicale et mathématique (Yammine 1999). Les aspects évoqués ici remontent donc à la période la plus archaïque.

[52] Or du fait que ce schéma produit nécessairement un aksak, il est intéressant de noter qu'Avicenne établit implicitement un lien privilégié entre le langage métrique et la forme musicale asymétrique, soit une sorte de paradigme à son époque.

[53] C'est le pluriel de ce mot, *uṣūl*, qui a donné le mot turc *usul* pour désigner les cycles.

[54] Livre que nous lirons surtout dans la remarquable édition commentée qu'en a faite George Sawa (2009). Je dois remercier ici l'auteur pour ses commentaires oraux.

[55] Ici encore, ceci suggère que le système rythmique originel des théoriciens arabes était dominé par la bichronie.

[56] George Sawa expose les diverses interprétations possibles des schémas de Fārābī, en fonction des différents manuscrits (2009). La version originale la plus fiable est celle retenue par d'Erlanger (1935, 36-37).

Ces « parties », *ajzā'*, qui sont toujours au nombre de deux dans les exemples donnés, semblent donc très proches de ce que nous appelons aujourd'hui des « cellules bichrones » (bien que dans ce cas précis, Fārābī semble opposer des durées 4/3 plutôt que 3/2) ; le mot *naqara*, « percussion », est très proche de ce que nous appelons « pulsation »[57] ; ce qu'il désigne par *ḥurūf*, consonnes, est très proche de ce que nous appelons des « temps isochrones ». Comme nous pouvons le constater, la « partie » brève peut elle aussi être répétée, ce qui est une différence fondamentale par rapport aux faits observés au Yémen aujourd'hui.

* * *

Ainsi, l'examen ciblé de certaines conceptions théoriques d'Avicenne et d'al-Fārābī nous permet de mieux éclairer un aspect particulier des aksaks qui n'avait jusqu'à présent été que très peu traité. Cette incursion dans la théorie du rythme arabe nous montre qu'il existe une continuité entre certains écrits médiévaux et certains faits observables aujourd'hui au Yémen. Comme on l'a vu, chez nos musiciens yéménites, cette pratique est moins explicite que chez Fārābī, et elle ne vise pas directement à la composition de nouveaux cycles, mais seulement à la variation de la forme du cycle, de manière ponctuelle, en modifiant certaines de ses mesures. Le caractère « modulaire » de ces procédés trouve donc encore plus d'écho dans les procédés combinatoires de Fārābī. Chez ce dernier, la « répétition » pouvait affecter aussi bien la cellule longue que la cellule brève, alors qu'au Yémen aujourd'hui, seule la cellule longue est affectée[58]. Cependant, je tenais à souligner la similarité formelle des deux procédés.

Ce détour par la conceptualisation médiévale des rythmes « modulaires » nous permet donc d'élargir quelque peu la caractérisation de cette modularité et d'en définir certaines règles : elle peut être tantôt théorique et tantôt empirique ; elle peut concerner tantôt les deux pulsations bichrones, et tantôt seulement l'une des deux, et de préférence la longue (dans la pratique contemporaine). Elle comporte surtout des additions et des répétitions, mais aussi dans une moindre mesure des soustractions, assez souvent en compensation d'une addition préalable. A bien y regarder, le phénomène de modularité concrétise celui de cométricité, mais il le dépasse également : chez les théoriciens, leurs combinaisons et recombinaisons devient un jeu plus abstrait qui s'autonomise par rapport à une pulsation concrète et devient une unité mathématique qu'il faut alors bien désigner par un autre nom, c'est ce que j'entends par « cellules ». Les règles de manipulation qui sont aussi des règles de transformation de la structure du cycle deviennent donc essentielles pour définir la nature des deux variantes de ce système (d'un côté dans la théorie médiévale, de

[57] Il faut cependant rester prudent sur ces correspondances terminologiques, car nous ne pouvons plus écouter la musique à laquelle ces auteurs faisaient référence...

[58] Cela soulève bien entendu la question de savoir si la description faite par Fārābī correspondait jusque dans ses détails à de véritables pratiques, ou bien si elle n'était pas le résultat d'une simple spéculation théorique (à l'instar des pages de l'article de Brăiloiu (1952) décrivant toutes les combinatoires possibles des aksaks...). A cette question, seuls les médiévistes pourraient éventuellement répondre.

l'autre dans la pratique contemporaine au Yémen). Leur autonomie est manifestement plus grande dans les répertoires traditionnels contemporains que chez les théoriciens (qu'ils soient médiévaux ou contemporains).

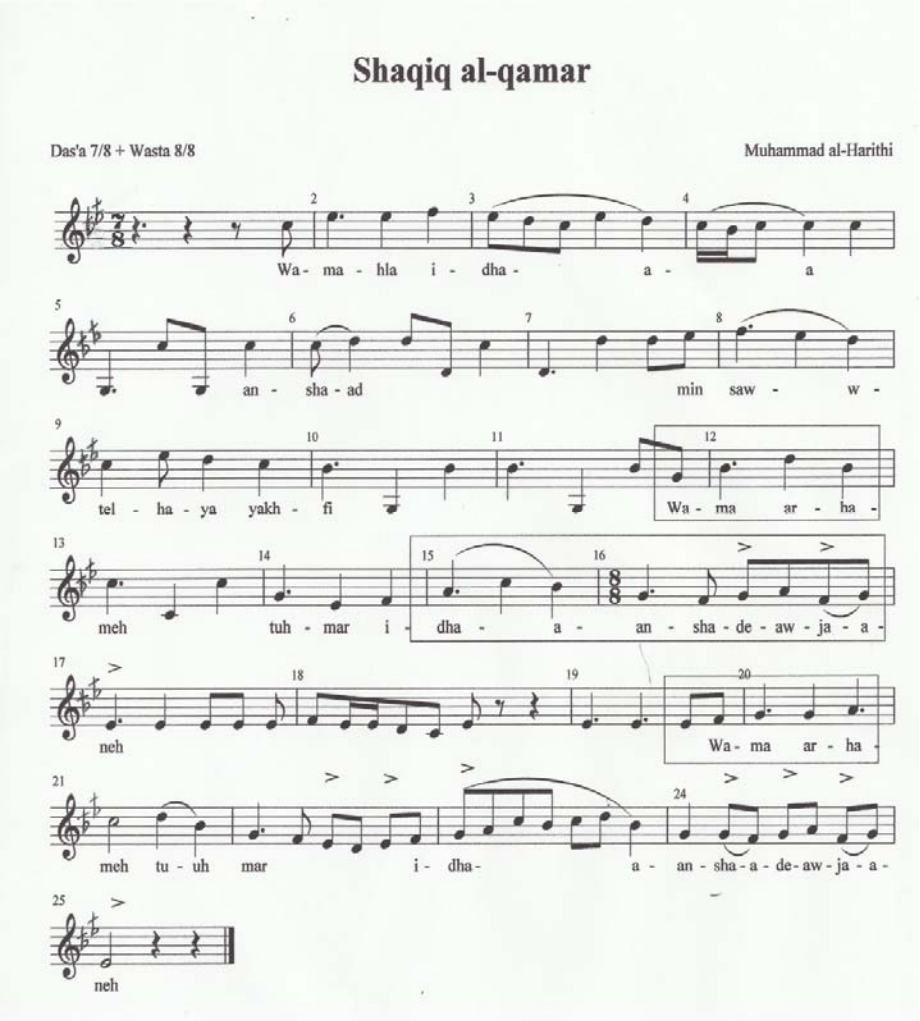
Cette première approche des faits de « transformation », comme les appelaient les théoriciens médiévaux, nous conduisent à rechercher d'autres cas où, dans les traditions orales contemporaines, d'autres types de transformation pourraient être détectés. Or il en existe un que j'ai pu observer dans la musique yéménite : celui d'un procédé compositionnel où un cycle aksak authentique se transforme en un cycle binaire par expansion d'une de ses pulsations. Je me limiterai provisoirement à illustrer ce processus par un exemple, celui de la *das'a* à 7 temps (D7) qui a été décrite plus haut.

4. L'expansion d'une pulsation brève dans la *das'a* à 7 temps : Moḥammed al-Ḥāriṯī

Dans cette D7, nous ne trouvons pas de phénomène d'addition de cellules bichrones similaire à la D11 : ici, les trois frappes bichrones sont invariables[59]. En revanche, dans un cas de composition d'une nouvelle mélodie, nous observons un mécanisme établissant une relation de parenté entre une pièce en D7 et une autre pièce en *wasṭā* (à 4 ou 8 temps), ceci par la transformation de l'une de ses pulsations bichrones. Lors de mes enquêtes dans les années quatre-vingt dix, j'avais pu documenter ce mode de composition assez courant chez les musiciens yéménites, consistant à fabriquer une nouvelle mélodie en prenant un matériau mélodique existant et en en changeant le rythme. Avec Moḥammed al-Ḥāriṯī, j'avais notamment documenté la chanson « *Šaqīq al-qamar* », qui comprend à la fois une D7 et une *wasṭā* (à 4 ou 8 temps) composées toutes les deux sur le même matériau mélodique[60] :

[59] Notons cependant l'existence d'une forme de monnayage qui consiste à mettre des triolets sur les deux cellules à 2 temps de la D7, alors que la cellule à 3 temps reste inchangée (*« Zamān al-ṣibā »*, par Yaḥyā al-Nūnū) : http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2011_018_005_01/.

[60] Dans le Corpus du Chant de Sanaa, respectivement : D7 267 et W 246.



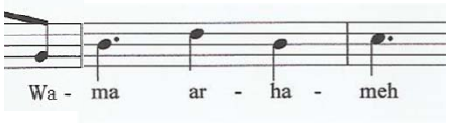
Exemple 7 : « *Šaqīq al-qamar* », D7, Moḥammed al-Ḥāriṯī[61]

En fait, ce procédé se trouve au cœur d'une autre problématique esthétique des musiciens de Sanaa, celle de la « transition », *nagla*, opérant le passage d'une mélodie à une autre et d'un mouvement à un autre, c'est-à-dire aussi d'un rythme à l'autre, dans la suite *qawma.* En articulant habilement les deux rythmes, le musicien doit en quelque sorte prendre l'auditeur par surprise en ne lui dévoilant le changement qu'après coup (Lambert 2004, p. 152-153). Or ce passage est d'autant plus remarquable lorsque les deux mélodies sont apparentées sur le plan mélodique. C'est donc

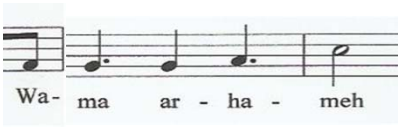
[61] http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2011_018_001_05/.

plus spécifiquement l'étude d'une *nagla* qui va nous permettre de comprendre la particularité de ce processus de composition et de transformation d'un cycle.

Le passage de 7/8 en 8/8 a lieu entre les mesures 11 à 24 (8'22 à 9'03) et plus spécifiquement, sur les deux mesures 15 et 16 (8'44 à 8'48). La seconde mélodie est faite du même matériau mélodique que la première : la tonique du chant reste la même, mi_2 demi-bémol, et de même la tonique de la partie instrumentale : do_1[62] ; l'ambitus global reste le même, de do_1à fa_2. Sur le plan rythmique, la *nagla* prolonge d'une croche la deuxième pulsation-cellule brève de la *das'a*, une noire se transformant donc en noire pointée, tout en conservant aux autres notes la même structure, comme le montrent ces deux fragments, un de chaque mélodie :



devient :



Habituellement, les musicologues transcrivent ce deuxième cycle, la *wasṭā*, en 4/4 (par exemple Jāber 'Ali Aḥmed, 1996, p. 16), mais pour mieux rendre compte de sa structure et de sa genèse, on peut et même on doit l'écrire en 8/8. En revanche, le noter en 4/4 permet de mieux souligner la contramétricité. Les deux modes de transcription sont donc également pertinents. Sur le plan de la bichronie, la façon dont se fait ce passage est assez remarquable, car on aurait pu imaginer passer directement de / 3 + 2 + 2 / à / 3 + 3 + 2 /, forme habituelle de la *wasṭā,* qui est un « pseudo-aksak » (selon S. Arom 2004, paragraphes 76-77)[63]. Or c'est plutôt / 3 + 2 + 3 / qui est observé, du moins au début de ce mouvement. La première pulsation binaire de la *das'a* devient donc la seule de la *wasṭā*, prise en sandwich entre deux pulsations ternaires. La suite du procédé consiste donc à diviser cette pulsation-cellule binaire et d'agglutiner chacune de ses deux croches à chacune des deux cellules de trois croches l'entourant. Le contraste est alors bien souligné, par la voix comme par l'instrument, entre la logique cométrique bichrone et la logique contramétrique dans un cadre binaire. / 3 + 2 + 3 / devient alors / 4 + 4/ ou / 2 + 2 + 2 + 2 /. Dans la partie vocale-instrumentale (répétition du vers sur le nouveau cycle), le luth souligne de manière

[62] La différence de tonique entre la partie vocale et la partie instrumentale est une caractéristique remarquable qui est commune à beaucoup de mélodies yéménites, mais ce sujet ne peut être développé dans le cadre restreint du présent article.

[63] Et les exemples musicaux : CD *Joangsi de Namibie*, plages 12 et 13. De même l'ambivalence entre cométricité et contramétricité décrite par Jérôme Cler pour les *compas* flamenca (1994, 203).

très nette la contramétricité en introduisant des croches entre chaque note principale de la mélodie, au moyen d'un bourdon en sol_1, en « réponse » (*jawāb* ou *radda*) à des croches en sol_2 (>) ; le chant, lui aussi, binarise les groupes de 2 temps en les divisant par de courts mélismes. Cette binarisation produit distinctement un sentiment de libération et d'expansion existentielle, mais sans que l'auditeur sache vraiment pourquoi[64]. C'est ce que les musiciens yéménites appellent une *wasṭā muṭawwala*, « *w.* étirée », cycle au tempo un peu plus lent que la *wasṭā* (W) ordinaire, et dont l'ethos est clairement binaire. Concrètement, les musiciens passent souvent de l'un à l'autre de ces schémas au cours de l'interprétation d'une même pièce.

Du fait que la *nagla* se produit sur les paroles chantées, il serait difficile de l'étudier indépendamment de celles-ci :

Wa-mā -ḥlāh iḏā anšad wa-ṣawt al-ḥayā yiḫfīh

Wa-mā arḥameh tuḥmar iḏā anšad awjāneh

Il n'y a pas plus beau, quand elle chante, que la pudeur qui étouffe sa voix

Et pas plus tendre, quand elle rougit si je chante la louange de ses joues

Wa-	mā-	ḥ-	lāh	i-	ḏā	an-	šad	wa-	ṣaw-	tal-	ḥa-	yā		yiḫ-	fīh								
Wa-	mā	ar-	ḥa-	meh	tuḥ-	mar		i-	ḏā	an-	ša-	d-aw-		jā-	neh								
u	—	—	/ u	—	—	—	/	u	—	—	/ u	—		—	—								

La *nagla* se produit plus spécifiquement sur le fragment poétique suivant : *iḍḍā anša- / -d awjāneh.* Celui-ci fait le pont tout à la fois entre les deux mélodies, les deux mouvements et les deux cycles. Mais toute la phrase mélodique précédente et la suivante sont concernées, de même que les deux hémistiches de poésie (voir transcription). Le nouveau cycle est bien installé sur le point de départ constitué par cette structure poétique commune ; comme on vient de le voir, dans les deux différentes versions mélodiques (mesures 12 et 20, transcrites ci-dessus), le premier cycle rythmique est en quelque sorte « traduit » dans le deuxième par la répétition de deux mesures qui correspondent aussi au premier pied métrique et demi d'un des hémistiches (*Wa-mā arḥameh*)[65]. En revanche, dans les mesures ultérieures, l'adaptation des paroles diffère totalement du premier mouvement ; elle est étirée sur un plus grand nombre de notes, témoignant de l'inventivité du « compositeur », tout en soulignant très tôt le monnayage binaire, afin de marquer fortement sa différence avec le mouvement précédent (mesures 22 à 24).

Le changement de cycle se fait en plein milieu du deuxième hémistiche du vers et au milieu de la mélodie : la *nagla*, la transition, est donc constituée dans son

[64] La *nagla* maintient une certaine ambiguïté pendant quelques mesures. Dans la mesure instrumentale qui suit (mesure 17), le changement d'accent est encore ambigu, il n'est pas encore clairement contramétrique. A l'inverse, dans les mesures suivantes (surtout 23 et 24), l'instrument souligne la division contramétrique en introduisant des croches ainsi que des groupes de demi-croches.

[65] On remarque que le *watad* du pied métrique (**u - - -** / **u -**) joue aussi ici un rôle important, car les syllabes *mā* et *-meh* supportent la majorité des mélismes.

acceptation la plus restreinte, par la première phrase de la première mélodie suivie de la deuxième phrase de la deuxième mélodie ; puis la nouvelle mélodie entière est chantée sur tout le vers. L'enchaînement se fait donc d'une manière à la fois harmonieuse et magistrale, procurant à l'auditeur, du moins temporairement, une impression de continuité parfaite entre les deux cycles, et donc de passage imperceptible de l'un à l'autre, d'où un effet de surprise lorsque l'on s'en rend compte *a posteriori*.

D'après le témoignage de Mohammed al-Ḥāriṯī, c'était la *wasṭā* qui avait été créée à partir de la *das'a*, c'est-à-dire le pseudo-aksak à partir de l'aksak, donc par expansion. Dans certains cas, la structure asymétrique / 3 3 2 / se maintient plus durablement dans la *wasṭā*[66], et c'est de cela que dépend l'effet de surprise recherché. Dans d'autres cas, c'est plutôt la noire du milieu de la D7 qui est rallongée[67]. On observe aussi des cas du passage entre une D11 et un cycle à 12 temps[68], et probablement aussi des cas inverses de rétrécissement d'un cycle pour en fabriquer un autre[69]. Les observations que j'ai pu faire sur ce point sont encore fragmentaires, mais les témoignages abondent sur cet usage d'un tel procédé par les musiciens de Sanaa[70].

* * *

Ainsi, nous voyons que ce procédé de composition enrichit considérablement notre connaissance des pulsations bichrones d'un cycle aksak : ici, c'est une pulsation brève, binaire, qui fait l'objet d'une manipulation. Il ne s'agit pas de la répéter, mais de l'étirer pour la transformer et transformer ainsi tout le cycle aksak en un cycle binaire. Nous avons constaté que cette pulsation fait l'objet de trois opérations successives : d'abord une expansion ou un allongement de moitié ; puis son agglomération à la moitié de l'autre pulsation binaire voisine ; enfin, la division par

---

[66] D7 + W : *« Yā bunayyāt yā nāširāt el-ju'ūd »*, Moḥammed al-Ḥāriṯī (Lambert, 2004, p. 119) :
http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_E_2004_017_001_19/
C'est aussi la W qui avait été composée à partir de la D7. Cette préférence apparente pour la transformation d'une D7 en *wasṭā* et seulement dans ce sens, suggère que la succession traditionnelle de D7 + W dans la forme traditionnelle de la suite *qawma* pourrait avoir eu pour fondement les mécanismes cognitifs de la composition. Hypothèse à vérifier.

[67] C'est le cas des mélodies D7 225, *« Iḏā qarubat sā'aton »* et W 214, *« Qâlat wa-qad »* (Yaḥyā al-Nūnū). N.b. : les numéros suivant la nomenclature du cycle (225, 214, etc.) correspondent au Corpus du Chant de Sanaa : http://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_I_2002_020/.

[68] Par exemple la mélodie D11 97, *« Ġannā 'alā nāyif al-bawāsiq »* (Abū Bakr Bā-Šarāḥīl). Sa version binaire créée par al-Ānisī paraît un peu forcée par rapport à l'élégance naturelle de MT 97.

[69] La production de la *nagla*, ressemble beaucoup au « passage de col » décrit par Bernard Lortat-Jacob chez des musiciens berbères de l'Atlas marocain (Lortat-Jacob, 2013), à cette différence que les musiciens yéménites, jouant seuls, ne transforment pas aussi progressivement que les Marocains un cycle en un autre, mais masquent plutôt le passage par des artifices suggérant une plus grande continuité qu'il n'y en a une en réalité. Comme le suggère Bernard Lortat-Jacob, on peut parler de « piège à penser » (citant Pascal Boyer, 1988), et cela s'applique également à la *nagla* yéménite. A noter que ce « passage du col » berbère va d'un cycle 4/4 à un cycle 7/8, c'est-à-dire l'inverse de notre exemple yéménite, donc par soustraction d'une croche.

[70] On le retrouve par exemple dans *« Huwa al-ḥubb fa-slem »*, chanté par Aḥmed al-Sunaydār, et qui donne lieu à l'expansion d'un cycle 3/4 ou 6/8 en un cycle 7/8.

deux de la nouvelle entité. Si nous pouvons donc parler là aussi d'un mécanisme « additif », c'est dans un sens un peu différent des cas précédents : à l'addition s'ajoute la division. Par ce procédé complexe, la structure même de l'aksak (cycle bichrone impair et cométrique) est mise en communication avec des cycles non aksaks (quelque soit le sens dans lequel se fait la transformation), et en particulier avec ce que Simha Arom avait appelé un « pseudo aksak » : un cycle de chiffrage pair (donc apte à être divisé de manière binaire), mais revêtant plus ou moins fréquemment une structure bichrone asymétrique. Une différence importante avec les « pseudo-aksaks » décrits par Simha Arom, c'est que cette structure peut cohabiter avec une structure plus explicitement binaire, ce qui ajoute un nouveau niveau d'ambiguïté rythmique (il est donc plus « pseudo » que « aksak »...). Autrement dit, dans le cas yéménite, le « pseudo-aksak » s'avère être un troisième niveau possible entre aksak et non-aksak, donc finalement, une figure de transition et de transformation dans un système rythmique plus large.

Conclusion : les aksaks yéménites et les rythmes « additifs »

La tradition citadine du Chant de Sanaa, se prête particulièrement bien à l'observation du fonctionnement des rythmes aksaks car leurs pulsations bichrones y sont l'objet d'un certain nombre de manipulations :

- addition (et soustraction) ainsi que répétition de pulsations longues dans la *das'a* à 11 temps, à des fins de variation et d'« irrégularisation » du cycle ; une ou plusieurs mesures sont augmentées, acquérant un chiffrage atypique, sans que le sens du cycle soit perdu par le musicien, même s'il l'est souvent par les auditeurs et les danseurs...

- étirement d'une pulsation brève dans la *das'a* à 7 temps pour en faire une longue, puis division d'une autre aboutissant à la restructuration de tout le cycle, en vue de créer une nouvelle pièce dans un autre rythme, un non-aksak, binaire ; l'objectif est aussi de produire un effet de surprise et un effet émotionnel particulier sur les auditeurs.

Ces procédés ou mécanismes[71] que nous avons qualifiés de « modulaires », dans lesquels les pulsations-cellules sont l'objet d'opérations arithmétiques simples, font partie de la vie « naturelle », empirique, des cycles aksaks dans une tradition musicale encore purement orale (même si sa poésie chantée est conservée par écrit)[72]. Dans le cas de la *das'a* à 11 temps où la cométricité est extrême, les pulsations longues faisant l'objet de toutes ces manipulations, acquièrent une certaine autonomie, qui n'avait jamais été signalée dans les études précédentes sur les aksaks, hormis celle d'un

[71] Mon hésitation entre les mots « procédé » et « mécanisme » résulte du fait que l'on ne peut pas toujours savoir quand ils sont le fruit d'une décision consciente du musicien et quand ils sont le résultat des seules contraintes structurelles du système.

[72] Les cycles aksaks yéménites sont assez éloignés des aksaks de la musique arabe et turque savante, qui ont subi une rationalisation importante. Ils doivent plutôt être rapprochés des aksaks populaires ou semi-populaires du monde arabe comme l'*inqilāb* algérois et le *jorjinā* irakien.

groupe d'hymnes syriaques maronites, étudié par Nidaa Abou Mrad (2014) ; est-ce dû au fait que la D11 est elle-même très spécifique par rapport aux aksaks turco-balkaniques, parce qu'elle est le seul (avec à 11/8 celui des hymnes syriaques maronites) « aksak authentique » à avoir une majorité de pulsations longues, ternaires ?[73] Inversement, la seule pulsation brève dans la D11 s'illustre par sa stabilité, car elle est peu sujette à ce genre de variations, en sorte qu'elle constitue un point de repère essentiel pour l'identité du cycle et un point d'appui pour la dynamique des pulsations longues.

Dans le cas de la *das'a* à 7 temps, ce sont les deux pulsations binaires, donc les brèves, qui font l'objet de manipulations, mais plutôt dans un sens de flexibilité que de celui d'autonomie : à des fins de composition, l'une d'entre elles est allongée puis agglomérée à la moitié de l'autre, et la nouvelle entité est alors divisée. Pour compléter ces observations, il conviendrait d'examiner de plus près des cas inverses de fabrication d'un aksak à partir d'un non-aksak (ce qui n'était pas possible dans le cadre restreint de cet article). Or c'est possible, comme le montrent certains faits observés au Yémen, ainsi qu'un cas similaire chez les Berbères du Maroc (voir note 64)[74]. Il serait intéressant d'inventorier ces phénomènes, leur fréquence et leur environnement, au Yémen comme ailleurs ; cela nous apporterait une moisson d'informations nouvelles sur la nature même des aksaks.

A travers sa fluctuation entre cométricité et contramétricité, la forme cyclique bichrone (en tant que pure topologie, s'abstrayant, dans une certaine mesure, des cycles aksaks) se révèle alors comme une figure de transition possible entre aksak et non aksak. Au total, ce sont ces formes relativement abstraites qui pourraient être considérées comme constituant une matrice vivante englobant tous les rythmes possibles, dans une théorie couvrant un grand nombre de cultures musicales, comme celle dont Simha Arom a manifesté l'ambition. Cette possibilité de transformation avait seulement été évoquée brièvement par Jérôme Cler (1994, p. 203), mais il restait à en faire la démonstration d'une manière empirique, ce à quoi j'espère avoir contribué.

L'ensemble de ces observations nous permet de prolonger les débats sur l'aksak depuis leurs débuts (avant même l'adoption du terme par Brăiloiu) entre musicologues d'Europe balkanique dans l'entre-deux guerres. A la suite des Hongrois et Bulgares (Stoin, cité par Bartók, 1981, p. 147-148 ; Djoudjeff, 1931), ainsi que du grec T. Georgiadès (1973, p. 30-33 et ch. v), Curt Sachs les qualifiait d'« additifs », les opposant ainsi aux rythmes « divisifs », représentatifs de la musique occidentale classique (Sachs, 1953, p. 90-95). Cette terminologie « additif » vs « divisif » a été

[73] Il serait intéressant de vérifier s'il n'existe pas dans l'aire turco-balkanique, des phénomènes similaires de répétition des cellules binaires brèves, puisque celles-ci son toujours majoritaires par rapport aux longues. Visiblement, cette question du nombre relatif des cellules brèves et longues influe considérablement sur leurs fonctions dans le cycle.

[74] Il subsiste une grande question : lorsque nous étudierons le processus inverse, le passage d'un rythme contramétrique à un rythme cométrique, dans quels termes est-ce que nous l'interpréterons ? Nous laissons cette interrogation aux recherches futures.

quelque peu délaissée par les musicologues contemporains, tout en restant implicitement présente dans les recherches actuelles[75]. Ne pouvait-on pas lui reprocher de représenter une formulation ethnocentrique liée à la découverte de cette rythmique particulière par la musicologie occidentale[76] ? Et ne séparait-elle pas arbitrairement deux essences artificielles, le rythme occidental et le rythme oriental ? En fait, les matériaux yéménites que nous venons d'exposer montrent que l'opposition entre rythmes « additifs » et « rythmes divisifs » est très relative, et qu'il existe entre eux des voies de communication sous-terraines. D'autant plus que, comme nous l'avons vu, les opérations d'addition (mais aussi de soustraction) et de division (mais aussi de multiplication) participent souvent conjointement à ces processus de transformation. La division, par exemple, n'est pas totalement absente des cycles aksaks, puisque la plupart du temps, leurs cellules se décomposent en temps isochrones par groupes de 2 ou 3, du moins comme c'est le cas au Yémen. Autrement dit, ces procédés arithmétiques ne sont pas spécifiques à un type de cycle, ils font plutôt partie d'un grand ensemble de transformations et d'engendrements des formes rythmiques entre elles (même si certains de ces procédés peuvent être utilisés ça et là de manière privilégiée). Et comme nous l'avons noté à plusieurs reprises, ces transformations suivent des règles plus restrictives dans les traditions orales que dans les traditions écrites.

Comme on l'a vu, Curt Sachs lui-même mettait déjà en doute que les deux catégories soient totalement opposées. Ce mécanisme yéménite de création d'un non-aksak à partir d'un aksak montre justement comment les aksaks ne sont pas « sans fenêtre ni portes », pour reprendre sa propre expression (Sachs, 1953, p. 132). Cette observation permet de relativiser la valeur d'une typologie qui risquait d'être trop essentialiste. De même, elle nuance la thèse de Georgiadès selon laquelle les rythmes additifs « se comportent comme des monades » (1973, 30) ; cependant, ce que nous montrent les transformations des deux *das'a* yéménites, surtout la *das'a* à 11 temps, c'est que ce sont moins les cycles en eux mêmes que leurs pulsations bichrones, et singulièrement, les longues, qui peuvent être amenées à se comporter comme des "électrons libres".

* * *

Il semble donc que la contribution des aksaks yéménites à l'étude des rythmes à pulsations irrégulières, et même à la musicologie générale du rythme soit loin d'être négligeable. Le fait que la *das'a* à 11 temps fournit un type (à trois cellules ternaires) qui n'y était quasiment pas représenté jusque là implique d'importants changements de perspective et de combinatoire, notamment une approche modulaire adaptée. Par

[75] Pour Simha Arom, qui en nuance la portée, c'est l'essence même de ce système : « Posons d'emblée que tous les aksaks autres que celui, *matriciel*, de cinq valeurs, fondé sur la combinaison de deux cellules (2+3 ou 3+2), en constituent des extensions, obtenues par *ajout* et/ou *intercalation* » (Arom 2004, paragr. 59).

[76] Comme Bartók le disait significativement : « *On a le sentiment* [c'est moi qui souligne] que la mesure à 7/8 provient d'une mesure normale de 3 fois 2/8 », dont l'une des croches [...] est augmentée en une noire » (Bartók, 1981, p. 144).

ailleurs, l'observation empirique des formes de transition entre aksaks et non-aksaks dans la *das'a* à 7 temps permet d'envisager de manière plus concrète une théorie générale du rythme à travers l'émergence de la forme bichrone comme étant relativement indépendante de la nature aksak de tel ou tel cycle, et pouvant constituer une forme de traduction ou de communication entre ces différents rythmes.

Nous avons vu que ces procédés d'addition et de soustraction sont difficilement détectables sans prendre en compte les techniques de création orale, qu'elles soient plutôt improvisées ou plutôt composées. On ne doit pas non plus négliger l'appui que représente le texte chanté et sa métrique : l'appui sur une syllabe ou un groupe de syllabes spécifiques, le *watad*, qui favorise à la fois des développements mélismatiques et des ajouts de pulsations supplémentaires ; l'étirement de la durée, simultanément d'une croche et d'une syllabe, là encore fréquemment sur la syllabe longue du *watad*, qui sert de support à l'allongement d'une pulsation brève en pulsation longue pour créer une nouvelle mélodie. Par ailleurs, le pied métrique sert fréquemment de repère pour retrouver le calage du cycle après la déformation temporaire du cycle D11. Dans tous ces cas, le modèle métrique poétique fournit une structure empirique sous-jacente remplissant de réelles fonctions cognitives. Une telle constatation devrait être approfondie dans des recherches futures. De même, il serait possible de pousser la réflexion un peu plus loin sur les relations historiques ou « génétiques » entre la forme musicale aksak (bichrone impaire) et certaines formes de la métrique poétique arabe. De tels procédés sont-ils une particularité de la musique yéménite ? Certes cette tradition *ṣan'ānī* s'y prête particulièrement, ce qui situe bien la tradition du Chant de Sanaa, à mi-chemin entre une tradition purement orale et une tradition écrite. Mais il ne faudrait pas sous-estimer le rôle cognitif que peut jouer la poésie chantée dans d'autres traditions orales du Yémen.

A mille ans de distance, le rapprochement entre les théoriciens médiévaux et les formes de composition contemporaines non-écrites de la musique yéménite nous permet de mieux concevoir le fonctionnement du rythme au Yémen, et plus largement, dans les musiques arabes. Ce rapprochement soulève de nouvelles questions, notamment historiques : en relisant certains théoriciens arabes du Moyen Age[77], on a l'impression que les aksaks pourraient avoir eu un rôle de matrice dans l'évolution d'une partie de la théorie du rythme arabe, et que ceci aurait eu lieu en relation avec la métrique poétique. Ce n'est encore qu'une hypothèse, mais qui mérite d'être approfondie. On voit ainsi la nécessité impérative de confronter toujours plus, dans le domaine de la musique arabe, les résultats de l'ethnomusicologie contemporaine avec ceux de la recherche historique et de la recherche linguistique ; ce faisant, il est probable que de nouvelles découvertes seront faites, qui élargiront encore la base des observations empiriques pour une musicologie générale du rythme.

Pour Aḥmed 'Ušayš qui produisait ces *rtūš* pour embellir son jeu de *ṣaḥn*, et pour Yaḥyā al-Nūnū, qui en faisait de similaires pour empêcher les convives des mariages

[77] George Sawa m'a également indiqué l'importance pour cette problématique de la théorie du rythme chez al-Kindī, mais je n'ai pas pu l'aborder dans le cadre restreint du présent article (cf. Sawa, 2009).

de danser, et leur imposer d'écouter sa musique, de même que pour les nombreux musiciens yéménites qui, comme Mohammed al-Ḥāriṯī, composent de nouvelles pièces en changeant le rythme d'une pièce déjà existante, tout en cherchant à modifier la perception temporelle des auditeurs, ces réflexions théoriques auraient paru bien abstraites. Mais elles nous permettent, à nous musicologues, de resituer les rythmes de la tradition arabe dans une théorie universelle des cycles à pulsations irrégulières, les cycles aksaks. Et, qui sait ?, peut-être que certains musiciens yéménites de la jeune génération, qui commencent à lire la musique, et qui sont menacés d'être supplantés par la musique électronique dans les mariages, pourront-ils utiliser toutes ces astuces pour renouveler leur répertoire de l'intérieur et préserver socialement leur fonction de producteurs de « musique à écouter »...

Références bibliographiques

a / En arabe

AḤMAD, Jābir ʻAlī, 1996, *« Ḥāḍir al-ġinā' fī-l-Yaman. Wa-kitābāt uḫrā »* (Présent de la musique au Yémen, et autres textes), Sanaa, Dār Nejād li-l-Ṭibāʻa wa-l-Našr.

FĀRĀBĪ, Naṣr b. Muḥammad al-, 1967, *Kitāb al-musīqī al-kabīr* (Le grand livre de la musique), édition : Ġaṭṭās Ḥašaba, revue par Maḥmūd al-Ḥifnī, Le Caire, Dār al-Kutub wal-Waṯā'iq al-ʻUmūmiyya.

SĪNĀ, Ibn, 1956, *Al-Šifā'. Al-Riyāḍiyyāt. 3. Jawāmiʻ ʻilm al-musīqī*. (Livre de la guérison. Mathématiques : Ensemble de la théorie musicale). Ed. : Z. Yūsuf et M. al-Ḥifnī, Le Caire, al-Maktaba al-'Amīriyya [voir aussi Erlanger 1935]

MUFTĪ, Aḥmad b. Ḥusayn al-, 1983, *Dīwān* (Recueil). Sanaa, Markaz al-Dirāsāt wa-l-Buḥūṯh al-Yamanī.

b / En langues européennes

ABBANI, Diana, 2014, « La vie musicale au Levant à la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècles », *Les premiers chanteurs des Bilad al-Sham,* p. 28-34. Coffret de 4 CD, AMAR P1131189, Paris, L'Autre Distribution.

ABOU MRAD, Nidaa, 2014, « Vecteurs génératifs modaux », *Musurgia,* vol. XXI/4 (2014) Paris, ESKA, p. 5-20).

AROM, Simha, 2004, « L'aksak, principes et typologie », *Cahiers de musiques traditionnelles,* n° 17 « Formes musicales », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183-215 (http://ethnomusicologie.revues.org/413).

AROM, Simha, 2007, « L'organisation du temps musical : essai de typologie », *Une encyclopédie pour le XXIe siècle,* vol. V, L'unité de la musique, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 927-944.

AVICENNE, voir Ibn Sīnā (références en langue arabe).

BARTÓK, Béla, 1938 [1981], « Ce qu'on appelle un rythme bulgare », conf. radiophonique, 6 avril 1938, Paris, *Musique de la vie*, p. 142-155.

BOAS, Georges, et Bruno Paoli, 1997, *Aspects formels de la poésie arabe*. Toulouse, AMAM.

BOUËT, Jacques, 1997, « Pulsations retrouvées : outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10 « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 107-125.

BOYER, Pascal, 1988, *Barricades mystérieuses et pièges à penser. Introduction à l'analyse de l'épopée Fang.* Nanterre, Société d'Ethnologie.

BRĂILOIU, Constantin, [1951], « Le rythme aksak », *Revue de Musicologie* XXXIII, 71-108.

BRĂILOIU, Constantin, 1952, « Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain », *Annuario musical,* vol VII [réédités *in* : 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie*. Genève, Minkoff].

CHEMILLIER, Marc, 2007, *Les mathématiques naturelles,* Paris, Odile Jacob.

CLER, Jérôme, 1994, « Pour une théorie de l'aksak », *Revue de Musicologie*, 80/2, 181-209.

CLER, Jérôme, 2010, « Rhythmos, skhèma : pour une typologie des rythmes en tradition orale », *Rythmes de l'homme, rythmes du monde*, Christian Doumet et Aliocha Wald Lasowski (dir.), Paris, Hermann p. 75-92 (https://www.academia.edu/6582185/_Rhythmos_skh%C3%A8ma_pour_une_typologie_des_rythmes_en_tradition_orale).

DJOUDJEFF, Stoian, 1931, *Rythme et mesure dans la musique bulgare*. Paris.

DURING, Jean, 1997, « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », *Cahiers de Musique Traditionnelle*, 10, 17-36.

FARABI : in : ERLANGER, Baron Rodolphe d', 1935, *La musique arabe,* tome deuxième. Al-Fārābī, *Kitâb al-Musîqî al-Kabîr,* livre III et Avicenne, *Kitāb al-šifā'* [Le livre de la guérison] (mathématiques, chap. XII). Paris, Paul Geuthner.

GEORGYADÈS, Trybulos, 1973, *Greek Music, Verse and Dance,* New York, Da Capo Press.

KOLINSKY, Mieczyslaw, 1973, « A Cross-Cultural Approach to Metro-Rhythmic Patterns ». *Ethnomusicology* XVII/3.

LAMBERT, Jean, 1997, *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite,* Nanterre, Société d'ethnologie. 1 CD encarté.

LAMBERT, Jean, 2004, « Temps musical et temps social au Yémen : la suite musicale dans le *magyal* de Sanaa », Musique et anthropologie, *L'Homme*, p. 171-172, 151-172 (http://lhomme.revues.org/1327).

LAMBERT, Jean, 2013 « Le *« quanto syllabique »* : métrique poétique arabe et rythmique bichrone au Yémen », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 6, p. 19-42.

LAMBERT, Jean et MOKRANI, Samir (éds), 2013, *Qanbūs, ṭarab. Le luth monoxyle et la musique du Yémen*, Sanaa, Centre Français d'Archéologie et de Sciences Sociales, Paris, Geuthner.

LORTAT-JACOB, Bernard, 2013, « L'*ahwash* berbère au Maroc. Le passage difficile d'un col musical », *Cahiers de Littérature Orale 73-74. D'un rythme à l'autre*, 41-60.

PAOLI, Bruno, 2007, « Du rôle fondateur d'al-Ḫalīl en métrique arabe », *Langues et littératures du monde arabe,* 7, p. 41-51 (http://w3.ens-lsh.fr/llma/sommaires/LLMA_7_03_Paoli.pdf).

SACHS, Curt, 1953, *Rhythm and Tempo: A Study in Music History. New York,* Norton.

SAWA, George D., 1989, *Music Performance Practice in the Early 'Abbasid Era, 132-320 ah/ 750-932 ad,* Toronto, Pontifical Institute for Mediaeval Studies.

SAWA, George D., 2009, *Rhythmic Theories and Practices in Arabic Writings to 339 AH/ 950 CE.* Annotated Translations and Commentaries. Ottawa: The Institute of Mediaeval Music.

STAUB, Shalom, 1978, *The Yemenite Jewish Dance: an Anthropological Study.* M.A. Wesleyan University.

STOIN, Vasil, 1927, *Eléments de métrique et de rythmique de la musique populaire bulgare.* Sofia (en bulgare).

SWETS, Wouter, 1958, "Development of unusual metrical types in Folk Music of the Balkans and Asia Minor", *Antiquity and Survival*, vol. 2, cahier 4, 387-404. The Hague.

YAMMINE, Habib, 1999, « L'évolution de la notation rythmique dans la musique arabe », *Cahiers des musiques traditionnelles* 12, p. 95-122.

Références discographiques

Yémen. L'Heure de Salomon. Mohammed al-Harithi, 2001, Institut du Monde Arabe, Harmonia Mundi DDD 321 032.

Namibie. Chants des Bushmen Ju'hoansi, 2003, Ocora C 560117.

Documentation électronique

Telemeta, site d'archives sonores du Centre de Recherche en Ethnomusicologie.
Collections de musiques du Yémen :
http://archives.crem-cnrs.fr/haystack/quick/collection/?q=Y%C3%A9men

Polymorphisme rythmique d'une hymne syriaque maronite ou comment gravir le Chemin de Croix en dansant ?

Nidaa ABOU MRAD*

Lorsqu'on examine le corpus d'hymnes syriaques de l'office du Ḥāšō ou Semaine Sainte maronite, selon la tradition monastique antonine, éloquemment représentée par l'enregistrement qu'en a réalisé (en solo) le Père Maroun Mrad (1913-2009) en 1972, on est frappé par la haute fréquence des compositions dont le rythme est à la fois cyclique et de pulsation bichrone 3/2, que Constantin Brăiloiu aurait pu catégoriser *aksak*, à l'instar des danses collectives que pratiquent les paysans d'Asie mineure (Cler, 1997, 2010, 2011), du Levant, des Balkans et des territoires avoisinants. Par contraste, les hymnes du Šḥīm ou Temps ordinaire comprennent une proportion bien moindre de compositions qui relèvent de ce type rythmique, eu égard à la prédominance dans ce corpus (plus vaste) de mélodies auxquelles le même ethnomusicologue roumain aurait pu accoler les étiquettes de *giusto syllabique* (Brăiloiu, 1948-1952) pour les unes et de rythmique enfantine (Brăiloiu, 1956-1973) pour les autres. Est-ce à dire que plutôt que de se livrer au dolorisme populaire latin de la *Via Crucis*, *πάθος/pathos* qui contamine une frange non négligeable de la dévotion paraliturgique maronite dès la fin du XIX^e^ s., les moines antonins auraient préservé une tradition jubilatoire inhérente au Golgotha, considéré comme passage vers la joie de la Résurrection christique ? Cette liturgie monastique maronite serait-elle allée jusqu'à transmettre un *ἦθος/éthos* antique plus dynamique que son homologue *rūm* orthodoxe, théologiquement engagée dans une vision résurrectionniste sereine de la passion christique, en instillant un rythme de danse — analogue à celui de la *dabkeh* des villages du Levant (El-Hajj, 2015) — dans le gravissement de ce que d'autres dénomment avec non moins d'authenticité *Via*

* Professeur de musicologie, doyen de la Faculté de Musique et Musicologie à l'Université Antonine (Liban).

Dolorosa ? Cet article tente d'élucider cette énigme, d'abord en remontant au syncrétisme esthétique musical fondateur de l'hymnodie syriaque, ensuite par un examen sémiotique de la morphologie rythmique d'un important *rīš qōlō* (strophe-modèle) qui est commun à neuf hymnes (et isomorphe de deux autres hymnes) de la Semaine Sainte et qui s'assoit sur un rythme à 11/8 très caractéristique. L'hypothèse que cet examen veut valider est qu'il y aurait une concordance phylogénique/ ontogénique entre le syncrétisme hymnique syriaque antique et l'intrication de deux schèmes rythmiques contrastifs dans ces hymnes *dansantes* de la passion christique.

1. Une relecture esthétique du syncrétisme hymnique ephrémien

Le corpus d'hymnes syriaques de l'office maronite relève d'une ancienne tradition musicale liturgique et paraliturgique qui se tient dans le lignage du legs hymnique de langue syriaque, dont saint Éphrem de Nisibe est tenu par la tradition pour avoir instauré le modèle dans l'antiquité, en réalisant un important syncrétisme esthétique musical.

1.1. Une dyade esthétique

L'examen de ce phénomène nécessite au préalable une relecture des schèmes esthétiques qui sont en jeu dans cet important métissage, en partant de la dialectique des forces apollinienne et dionysienne que théorise Friedrich Nietzsche dans son *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872-1906).

De fait, le dyonysisme, pris dans un sens symbolique général, représente la posture esthétique des anciennes religions (notamment, asiatiques occidentales ou phrygiennes) des cultures sédentaires agraires (Chailley, 1979, p. 9-11). Ce schème se trouve engagé dans l'aulodie (chant accompagné d'aulos) et l'aulétique (musique instrumentale), que mène un aérophone à anche, d'essence végétale : l'aulos de roseau (Chailley, 1979). C'est sur ce type de pratique instrumentale que s'assoient les rituels de transe des cultes initiatiques à mystères, notamment, les rituels bachiques ou dionysiaques. Ces cultes sont centrés sur des divinités dont la symbolique est agraire. Celle-ci est liée aux cycles saisonniers de la vie, en termes de mort et de résurrection. Autour de ces mythes se construisent des *mystères* initiatiques, dans le cadre desquels les fidèles sont appelés à s'unir rituellement à cette divinité dans sa mort et sa résurrection, afin de trouver leur salut, et ce, notamment, dans le cadre de cérémonies collectives de transe (ivresse/enthousiasme bachique). Accompagné de cycles rythmiques à frappes percussives, l'aulos joue à un moment donné une ritournelle qui induit et conduit une transe communielle de possession (Rouget, 1980), qui est colorée de πάθος*/pathos*. L'intégration de cette formule récurrente à un texte musical différent (avec lequel elle alterne selon un schéma de *solo/tutti*) instaure la forme responsoriale, qui englobe d'une manière transcendantale cette ritournelle.

Quant à l'apollinisme, il représente la posture esthétique des anciennes religions des cultures nomadiques pastorales. Celles-ci sont centrées sur les rituels sacrificiels

religieux archaïques, transmutés en rituels laudatifs, devenus ensuite mystiques, à base d'hymnodie (Quasten, 1929-1983). Celle-ci consiste à chanter des hymnes (généralement de louange à la divinité) et à en assumer l'ἦθος/*éthos*, selon un schéma strophique, c'est-à-dire en appliquant récursivement la composition musicale de la strophe de tête à toutes les strophes de l'hymne. De même l'apollinisme hellène dorique s'exprime-t-il musicalement par la citharodie, chant hymnique/strophique accompagné de cithare ou de lyre, instruments comportant un matériau animal (notamment, des cordes en boyaux de mouton).

1.2. Une esthétique trinitaire

Au couple schématique esthétique mystérique *versus* laudatif –qui s'exprime musicalement par la dialectique du responsorial et de l'hymne–, l'auteur (Abou Mrad, 2016, ch. 2) adjoint le schème monothéiste abrahamique de la transcendance divine absolue à canal prophétique. Ce schème place le divin, créateur tout-puissant et salvateur, en situation de transcendance absolue par rapport à l'humain. Le fidèle est appelé à suivre le message salvateur qui lui est transmis par voie prophétique sous forme de versets révélés. L'expression musicale de ce schème passe par la cantillation. Celle-ci consiste en la lecture publique musicalisée du texte révélé. La rythmique mesurée ou périodique est écartée au profit exclusif d'un débit rythmique reflétant la prosodie syllabique de la langue verbale. La dimension ascétique de cette lecture mélodieuse, totalement inféodée au verbe révélé, vise à protéger l'énoncé du λόγος divin à l'égard des affects déclamatoires (Corbin, 1961, p. 3).

Cette cantillation scripturaire est la base du chant synagogal, auquel remontent les chants des liturgies chrétiennes initiales. S'y ajoute la psalmodie, ou chant des psaumes (qui ramène au schème laudatif apollinien), qui selon les contextes, peut prendre trois formes : la psalmodie directe (proche de la cantillation) ; la psalmodie alternée entre deux chœurs, dite antiphonée ; et la psalmodie responsoriale qui se fait en alternance entre versets de l'officiant et répons de l'assemblée : *Amen* ou *Alléluia*.

Au terme de leur adaptation au cadre liturgique chrétien, les éléments doctrinaux et rituels du judaïsme et des religions agraires et pastorales de l'antiquité sont assujettis à un procès réinterprétatif. Cette désignation correspond aux moyens qui ont permis à l'Église initiale d'élaborer sa liturgie et notamment ses traditions musicales. Tout comme en théologie, les valeurs néotestamentaires permettent de changer la signification culturelle de formes anciennes empruntées au legs hébraïque, aussi bien qu'à ses homologues païens. Ainsi la réinterprétation conserve-t-elle certains aspects opératoires et émotionnels de ces données antécédentes, tout en transformant radicalement leur intentionnalité et leur teneur théologique. Cela donne :

une « esthétique du Père » **:** schème à dominance verbale et de connotation religieuse *monothéiste transcendante stricte*, ayant pour expression musicale la cantillation austère d'une prose sacrée et pour expression graphique la calligraphie ; ce schème renvoie au symbole du Père, qui assume la transcendance absolue d'un Dieu inaccessible et inconnaissable, sauf par l'intermédiaire d'une parole (λόγος)

prophétique normative qui constitue le canal salvateur ; par son dogmatisme, ce schème revêt un caractère exclusif pour le judaïsme et l'islam littéralistes ;

une « esthétique du Fils » : schème à dominance mélique et/ou gestuelle/chorégraphique, et de connotation religieuse *mystérique communielle transcendantale*, ayant la ritournelle (et le responsorial), de même que le mélisme, pour expressions musicales et l'icône, de même que l'arabesque végétale et la miniature, pour expression graphique ; ce schème renvoie au symbole du Fils, qui assume l'intervention divine dans le monde et l'union divino-humaine, en ce sens que le divin s'humanise afin que l'humain soit déifié/sanctifié. À côté de sa place essentielle dans la théologie patristique chrétienne de l'*Incarnation* (« Le Fils de Dieu s'est fait homme pour nous faire Dieu »), ce schème est en outre crucial pour le chiisme, dans la mesure où le fidèle est invité à établir une relation mystérique, communielle et salvatrice avec la figure passionnelle et martyrologique de l'*imām* Ḥusayn et, transitivement, avec celle eschatologique de l'*imām* al-Mahdī.

Une « esthétique de l'Esprit Saint » : un schème à codominance verbale et gestuelle et de connotation religieuse *laudative* et *mystique immanente,* ayant pour expression musicale l'hymne, de même que toute forme musicale strophique, et pour expression graphique les patterns géométriques ; ce schème renvoie à la personne de l'Esprit Saint, qui assume la présence mystique et sanctifiante du divin dans le monde et dans le cœur de l'homme ; ce schème est fondamental pour toute la part mystique méditative des religions du Livre.

Cette esthétique et stylistique musicale trinitaire interfère naturellement avec la catégorisation des styles de remplissage mélodique (*μέλος*) ou *mélodiation* des syllabes d'une parole (*λόγος*) cantillée ou chantée. Cette catégorisation consiste principalement dans la triade stylistique *syllabique*[1], style proche du schème du Père*, neumatique*[2], style proche du schème de l'Esprit Saint et *mélismatique*[3], style proche du schème du Fils.

1.3. Le syncrétisme hymnique ephrémien

Le système musical chrétien, qui diffuse autour de la Méditerranée à partir du Levant, est confronté très vite à des défis culturels et cultuels qui vont l'amener à s'acculturer. Le principal syncrétisme élaboré dans cette perspective consiste en la genèse de l'hymnodie chrétienne. On assiste alors à l'appropriation par la liturgie chrétienne de la forme (musicalement) répétitive de l'hymne, issue du paganisme antique, pratiquée par le chant populaire et employée à profusion par les sectes hétérodoxes des premiers siècles. Ce processus s'inscrit dans la logique de la réinterprétation, par laquelle les nouvelles valeurs chrétiennes vont changer la signification de l'ancienne forme

[1] Style de mélodiation affectant à chaque syllabe une note et une seule.

[2] Style de mélodiation affectant à certaines syllabes un neume (courte formule de remplissage mélodique) composé de deux à quatre notes.

[3] Style de mélodiation affectant à certaines syllabes plusieurs neumes successifs.

hymnique, afin, précisément de retourner cette arme (dangereuse par son attrait populaire) contre le prosélytisme hérétique en lui faisant porter un texte orthodoxe.

Ainsi saint Éphrem (Nisibe, 303 – Édesse, 373), tenu par la postérité pour fondateur de l'hymnodie chrétienne, s'oppose-t-il à des dynamiques antagonistes de l'orthodoxie. Il s'agit d'abord de la tradition de Bardesane (144-223), auteur de cent cinquante hymnes entachés d'hétérodoxie. Il est confronté également au legs de Paul de Samosate, évêque indigne d'Antioche (260-272), qui a composé et fait chanter à des chœurs de femmes des hymnes à sa propre gloire. Aussi la réaction de saint Éphrem a-t-elle consisté à former des chœurs de jeunes filles et à leur apprendre des hymnes de sa composition en langue syriaque : les *madrōše*, hymnes strophiques heptasyllabiques ayant pour vocation l'enseignement de la foi. De même, saint Paulin d'Aquilée et saint Augustin témoignent à la fin du IV^e^ s. de l'introduction par saint Ambroise des hymnes dans la liturgie de Milan et ce, à l'imitation des églises orientales dans leur opposition à l'hymnodie hérétique (Corbin, 1960-2000, p. 136, Hage, 1999, p. 65). Auparavant, saint Clément d'Alexandrie (150-220), aux prises avec les sectes gnostiques, auxquelles il oppose une gnose (connaissance) mystique chrétienne orthodoxe, avait mis au point les premières hymnes chrétiennes de langue grecque[4].

Le contenu orthodoxe de l'enseignement véhiculé par les hymnes des Pères de l'Église précités, de même que l'influence spirituelle de ces derniers, a permis l'intégration de ce nouveau corpus dans la liturgie des églises syrianophones et hellénophones du Levant. À des textes poétiques strophiques néoformés, on a associé des mélodies simples, de style syllabique, faciles à apprendre, souvent empruntées aux traditions musicales populaires locales. Aussi sont-ce ces hymnes de tradition ephrémienne qui constituent le propre des liturgies syrianophones du Levant et tout particulièrement de la liturgie de l'office maronite.

À l'instar de cette synthèse réalisée antécédemment entre forces dionysiaque et apollinienne au sein de la tragédie grecque, l'hymne ephrémienne métisse la lyre animale avec l'aulos végétal et stratifie leurs rythmes hétérogènes en en intégrant euphoniquement les syllabes poétiques hymniques au sein de pulsations percussives, souvent boiteuses ou irrégulières, dansantes et enivrantes/enthousiasmantes.

En y regardant de plus près, le processus dit du *šuḥlōfō* ou de transformation d'hymnes du Šḥīm en hymnes du Ḥāšō semble relever d'un passage esthétique et stylistique qui se ferait d'une configuration *éthique*, axée sur la scansion syllabique, vers une configuration *pathétique*, qui intègre la dynamique de la danse aux chants de la Semaine Sainte. Aussi le chant liturgique maronite, tout au moins dans la tradition qu'assument les moines antonins, avant sa contamination par le dolorisme latin au

[4] Si la mélodie des hymnes de Clément ne nous est pas parvenue, celle d'une hymne chrétienne égyptienne du III^e^ s. est cependant déchiffrable sur le Papyrus d'Oxyrinque. Elle présente, notamment et vers la fin, un caractère mélismatique avéré, ce qui contraste avec le style syllabique de toute la production hymnique païenne notée qui nous soit parvenue de l'Antiquité grecque. Egon Wellesz voit dans sa composition une adaptation des procédés formulaires de l'Église initiale, de caractère oriental avéré.

XIX^e^ s. (Abou Mrad et Maatouk, 2012), a-t-il ceci de spécifique que, plutôt que d'employer des mélismes (musique liturgique orthodoxe) ou des échelles modales aux intervalles resserrés pour exprimer le Mystère de la Croix (musique liturgique latine baroque et romantique), gravit le calvaire en dansant une *dabkeh aksak*, en un élan communiel qui prépare la joie pascale de la Résurrection.

Il reste à examiner le versant ontogénique de ce syncrétisme esthétique phylogénique qu'a réalisé saint Éphrem dans la *pâte* de l'hymnodie syriaque entre les schèmes apollinien et dionysiaque.

2. Morphophonologie rythmico-mélodique des hymnes syriaques en 11/8 de l'office maronite de la Semaine Sainte

L'approche ontogénique de ce syncrétisme s'appuie sur l'analyse de l'élaboration rythmique de la strophe-modèle d'un échantillon représentatif d'hymnes syriaques de l'office maronite de la Semaine Sainte. Celles-ci sont prises dans l'interprétation de référence en solo qu'en a donnée en 1972 le Père Maroun Mrad (1913-2009), moine antonin maronite libanais, et que l'ethnomusicologue suisse le Père Ivar Schmutz-Schwaller a pérennisée par un enregistrement documentaire inédit. Les Pères Antonins Toufic Maatouk et Youssef Chédid se sont chargés depuis 2006 du classement, de l'encodage[5] et de la transcription de ce corpus. Il s'agit d'onze hymnes, dont neuf présentent la même formulation mélodique, représentée par la strophe-modèle de l'hymne A02 « *Bḥad bšabō otē moran* » (moyennant des différences inhérentes à l'échelle modale), et deux reposent sur exactement la même structure métrique poétique, dite ephrémienne, et la même configuration rythmique musicale que celle de cette strophe-modèle. L'analyse de celle-ci repose sur la procédure de dérivation morphophonologique rythmico-mélodique de la théorie sémiotique modale. Cette analyse est précédée d'une étude de la métrique poétique de ces hymnes et d'un exposé de cette procédure. Cet examen renvoie aux schémas rythmiques musicaux que Constantin Brăiloiu a établis, en termes (1) de rythmique enfantine, (2) de *giusto* syllabique et (3) de rythme *aksak*. Il a pour objectif de montrer que la structuration rythmique de ce groupe hymnique repose sur une intrication stratifiée de ces types de référence, en tant que résultat d'un syncrétisme qui s'est réalisé dans l'antiquité et qui continue de se réaliser entre schème apollinien et schème dionysiaque.

2.1. Métrique ephrémienne

La langue syriaque est apparue au premier siècle de l'ère chrétienne, en tant que dialecte occidental de la langue araméenne (plus précisément la langue d'Édesse), qui s'est développé en contexte chrétien. Plus particulièrement, la métrique des hymnes syriaques de la liturgie maronite, qui sont parvenues par voie traditionnelle au XX^e^ s.,

[5] Assignement d'un code formé d'une lettre A ou B suivie d'un numéro, et ce, en référence au calendrier liturgique.

repose sur l'isosyllabisme[6] qui caractérise l'ensemble de la poésie syriaque, et ce, en dehors de toute perspective métrique accentuelle ou quantitative (Duval, 1900, p. 11).

De fait, l'hymne, est une pièce strophique « sans refrain, strophes chantées sur une seule mélodie, mesure constante des vers facilitant la reproduction identique de la mélodie » (Corbin, 1960-2000, p. 133). Cette forme poétique est d'origine antique grecque. Dans ce cadre exclusif, elle est dotée de la métrique quantitative de la poésie grecque antique. Du point de vue poétique, elle se différencie radicalement des chants de louange bibliques (psaumes hébraïques, cantiques et pseudo hymnes de langue grecque), qui sont non rimés et dont la métrique est fluctuante, dépourvue à la fois d'isosyllabisme et de quantité syllabique, avec une certaine dose d'homotonie d'ordre métrique qualitatif. Qu'elle soit de langue grecque ou de langue syriaque, l'hymne chrétienne d'Orient abandonne la métrique classique grecque et épouse des caractères relativement plus proches de la pratique de la psalmodie.

Quant aux hymnes syriaques liturgiques maronites, qui s'inscrivent dans la continuité de la tradition ephrémienne, elles relèvent d'un corpus traditionnel fermé, basé sur seulement trois mètres syllabiques et des formes restreintes de versification. Les compositions musicales, qui restent proches de la facture des chants traditionnels populaires du Levant, sont elles aussi de nombre restreint, avec un effectif limité de mélodies-types pour les strophes-modèles, de dénomination générique *rīš qōlō* ou strophe de tête, ces mélodies étant interchangeables pour plusieurs hymnes, tout en servant de substrat musical unique pour toutes les strophes de l'hymne spécifiquement initiée par ledit *rīš qōlō*.

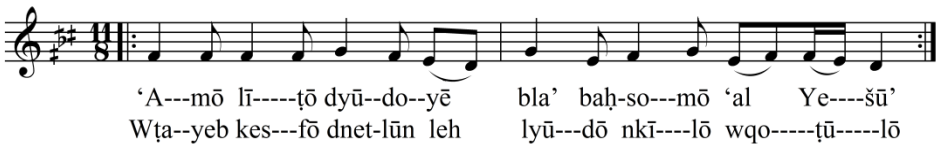
Plus particulièrement, le mètre ephrémien est composé de sept positions syllabiques isochrones, quelque soit la forme poétique élue. Cette métrique heptasyllabique (d'assise symbolique biblique, liée à la sacralité du chiffre sept) caractérise la majorité des hymnes syriaques maronites. Ainsi en est-il du *rīš qōlō* (strophe de tête) ou strophe-modèle de l'hymne *Bḥad bšabō otē moran* A02, objet d'étude du présent article et qui fait partie de l'office du Ḥāšō :

« 'Amō līṭō dyūdoyē bla' baḥsomō 'al Yešū'

Wṭayeb kesfō dnetlūn leh lyūdō nkīlō wqoṭūlō »

En outre, cette strophe suit une versification homogène, dite de « structure saine » (7+7+7+7), c'est-à-dire que tous les segments des vers sont heptasyllabiques, la strophe étant composée de deux vers, chacun étant à double segment heptasyllabique. L'exemple n° 1 en fournit une *transcription phonétique, phonémétrique* ou *étique* musicale, qui fait état des détails musicaux d'ordre mélodique, recueillis à l'écoute de l'enregistrement et notamment l'ornementation et le positionnement tonal réel.

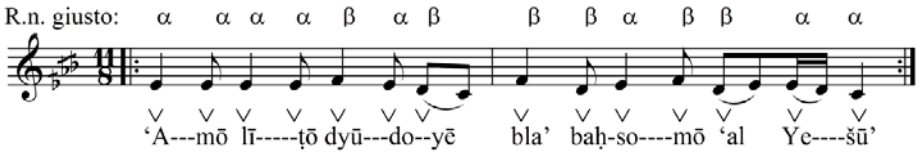
[6] L'isosyllabisme est un type métrique poétique qui repose sur une identité entre les vers qui est inhérente à un nombre fixe de positions syllabiques.



Exemple n° 1 : transcription étique du *rīš qōlō* de l’hymne syriaque maronite *Bḥad bšabō otē moran* A02

Étudiée par l’auteur (Abou Mrad, 2014 et 2016, ch. 2) dans sa composante mélodique, cette hymne donne lieu dans l’exemple n° 2 à une réduction phonémique, phonométrique ou émique modale, qui met en exergue la première note ou note focale[7]/saillante de chaque formulette neumatique remplissant un positionnement syllabique (par le placement du signe ∨ au-dessous de chaque note focale) d’une part et d’autre part qui ramène la finale en C (pour faciliter la comparaison avec les autres mélodies du corpus). Sans vouloir opter d’ores et déjà pour un type particulier de structuration rythmique, il est possible de chiffrer la mesure de cette hymne comme suit :

$$\frac{11}{8} = \frac{(2+1)+(2+1)+(2+1)+2}{8}$$



Exemple n° 2 : transcription émique (et réduction nucléaire des notes focales des syllabes) de la strophe de tête de l’hymne syriaque maronite *Bḥad bšabō otē moran* A02

2.2. Réécriture morphophonologique rythmico-mélodique

Or, en plus de sa représentation graphique transcriptrice en notation musicale usuelle, la réécriture émique d’une monodie μ admet une représentation algébrique linéaire qui est propre à la sémiotique modale (Abou Mrad, 2016, ch. 2). Ainsi la réécriture émique de la monodie μ, qui relève du mode mélodique $M(\mu)$ et du style rythmique $\rho(\mu)$, prend-elle la forme d’une matrice ligne $E(\mu)$, de taille n. Cette matrice se compose d’une série de n notes focales, rythmiquement pondérées, $f_{1,k}(1 \leq k \leq n)$. Soit :

$$E(\mu) = \left(f_{1,k}\right)_{1,1\leq k\leq n}$$

Chaque note focale $f_{1,k}(1 \leq k \leq n)$ se décompose :

[7] Pour un approfondissement du sens de l’expression « note focale », voir : Abou Mrad et Didi, 2013 et McAdams, 2015, p. 107.

1) en une composante tonale $i_{1,k}(1 \leq k \leq n)$, degré qui appartient à l'échelle normée (avec assignement de la fonction de finale au degré de rang *I*) *S(M)* du mode référent *M* de la monodie μ, et
2) en une composante métrique/rythmique, qui est la durée temporelle $\theta_{k,1}(1 \leq k \leq n)$, ou pondération pulsationnelle rythmique, qui appartient à l'échelle temporelle $\Theta(\rho(\mu))$ du style rythmique ρ de μ.

Ainsi la composante mélodique ou degré $i_{1,k}$ de $f_{1,k}$ réfère-t-elle à l'échelle modale normée $S(M(\mu))$ de *l* hauteurs discrétisées et normées (par rapport à la hauteur-étalon de la finale I, rapportée à un diapason conventionnel) *i* qui sont exprimées en chiffres romains ou en chiffres arabes, sous la forme suivante :

$S(M(\mu)) = \{-II, -I, 0, I, II, III, \dots\} = \{-2, -1, 0, 1, 2, 3, \dots\}$

Quant à la composante rythmique, elle réfère à l'échelle métrique/rythmique $\Theta(\rho(\mu))$ de *m* durées discrétisées et normées θ, qui s'expriment communément par des figures métriques (musicalement transcrites) de notes. Il en résulte que chaque note focale peut s'identifier à la multiplication de sa composante tonale ou degré *i* (à coefficients dans $S(M(\mu))$) par sa composante temporelle θ (à coefficients dans $\Theta(\rho(\mu))$). Soit :

$f_{1,k} = i_{1,k}\theta_{k,1}$

En intégrant ces valeurs, cela se traduit pour une monodie (à *n* notes focales successives) par le fait que la réécriture émique $E(\mu)$ correspond à l'enchaînement linéaire temporel des *n* notes focales –qui consistent en les produits $(i_{1,k}\theta_{k,1})$–, donc au produit des deux matrices compatibles que sont

1. la matrice ligne mélodique $\Lambda(\mu) = \left(i_{1,k}\right)_{1,1 \leq k \leq n} = \left(i_{1,1} \dots i_{1,n}\right)$, de *n* colonnes et à coefficients dans *S* ;
2. la matrice colonne rythmique $R(\mu) = \left(\theta_{k,1}\right)_{1 \leq k \leq n,1} = \begin{pmatrix} \theta_{1,1} \\ \vdots \\ \theta_{n,1} \end{pmatrix}$, de *n* lignes et à coefficients dans $\Theta(\rho(\mu))$.

Cela s'écrit :

$$E(\mu) = \left(i_{1,k}\theta_{k,1}\right)_{1 \leq k \leq n,1} = \left(i_{1,1}\theta_{1,1} \dots i_{1,n}\theta_{n,1}\right) = \left(i_{1,1} \dots i_{1,n}\right)\begin{pmatrix} \theta_{1,1} \\ \vdots \\ \theta_{n,1} \end{pmatrix} =$$

$$\left(i_{1,k}\right)_{1,1 \leq k \leq n}\left(\theta_{k,1}\right)_{1 \leq k \leq n,1} = \Lambda(\mu)R(\mu)$$

Cette réécriture phonémique est complétée par une réduction nucléaire modale, qui assigne à chaque note focale syllabique sa catégorisation nucléaire sous-jacente, conformément au composant phonologique génératif de la sémiotique modale (Abou Mrad, 2012 et 2016, ch. 1).

Rappelons que cette phonologie modale base sur les intervalles de tierce la catégorisation distinctive sous-jacente des hauteurs des monodies, qui se conjugue avec le statut hiérarchique de la *finale*, par laquelle se conclut un texte monodique. Il en résulte l'assignation d'un trait distinctif à l'appartenance (ou non-appartenance) à la chaîne de tierces qui s'associe à cette finale (degré I de l'échelle) du mode *M* et qui rassemble près d'une demi-douzaine de degrés de rang impair. Aussi cette chaîne est-elle instituée comme noyau distinctif modal principal *α* de *M* ou *α(M)*. Soit :

$/+\text{nucléarité } \alpha/= \alpha(M) = \{-I, I, III, V, VII, IX\} = \{-1,1,3,5,7,9\} = \{2l+1; l \in \mathbb{Z}\}$[8]

En outre, les autres hauteurs employées dans le cadre du mode *M* constituent le noyau secondaire *β* de *M* ou *β(M)*. Soit :

$/-\text{nucléarité } \alpha/= \beta(M) = \{-II, O, II, IV, VI, VIII\} = \{-2,0,2,4,6,8\} = \{2l; l \in \mathbb{Z}\}$[9]

En plus de sa représentation graphique (qui s'inscrit au-dessus de la transcription musicale), la réduction nucléaire $N\big(E(\mu)\big)$ de la réécriture phonométrique *E* de la monodie μ donne lieu à une représentation algébrique linéaire.

Laissant de côté la matrice colonne rythmique *R*, cette réduction nucléaire $N\big(E(\mu)\big)$ des notes focales de la monodie concerne la seule matrice ligne mélodique $\Lambda(\mu) = \big(i_{1,k}\big)_{1,1\leq k\leq n} = \big(i_{1,1} \dots i_{1,n}\big)$ de $E(\mu) = \Lambda(\mu)R(\mu)$, donc les composantes mélodiques ou degrés $i_{1,k}$ des notes focales $f_{1,k} = i_{1,k}\theta_{k,1}$ (avec $1 \leq k \leq n$) constitutives de cette monodie. Ainsi cette réduction nucléaire s'écrit-elle

$$N\big(\Lambda(\mu)\big) = N\left(\big(i_{1,k}\big)_{1,1\leq k\leq n}\right) = N\big(i_{1,1} \dots i_{1,n}\big) = \Big(\nu\big(i_{1,1}\big) \dots \nu\big(i_{1,n}\big)\Big) = \Big(\nu\big(i_{1,k}\big)\Big)_{1,1\leq k\leq n}$$

avec

$$\forall i_{1,k} = 2l+1, l \in \mathbb{Z}, \nu\big(i_{1,k}\big) = \nu(2l+1) = \alpha$$

et

$$\forall i_{1,k} = 2l, l \in \mathbb{Z}, \nu\big(i_{1,k}\big) = \nu(2l) = \beta = -\alpha$$

Autrement dit : le trait nucléaire d'un degré impair est $\alpha = -\beta$, tandis que celui d'un degré pair est $\beta = -\alpha$.

En appliquant la réduction nucléaire à la réécriture émique de μ, on obtient :

$$N\big(E(\mu)\big) = N\big(\Lambda(\mu)R(\mu)\big) = N\big(\Lambda(\mu)\big)R(\mu) = \Big(\nu\big(i_{1,k}\big)\Big)_{1,1\leq k\leq n}\big(\theta_{k,1}\big)_{1\leq k\leq n,1}$$
$$= \Big(\nu\big(i_{1,1}\big) \dots \nu\big(i_{1,n}\big)\Big)\begin{pmatrix}\theta_{1,1}\\ \vdots \\ \theta_{n,1}\end{pmatrix}$$

[8] La notation -I correspond à l'octave inférieure du degré VI, tandis que la notation IX correspond à l'octave supérieure du degré II.

[9] La notation 0 correspond à la sous-finale, soit l'octave inférieure du degré VII, tandis que la notation VIII correspond à l'octave supérieure du degré I.

2.3. Unités métriques minimales

Les durées constitutives de la matrice colonne rythmique correspondent à la notion d'unités métriques minimales de la structuration temporelle envisagée. La notion métronomique d'étalon fixe ou *metrum* —théorisée par Simha Arom (2007, p. 936), qui est partisan d'une isochronie quasi-ontologique de la pulsation— cède ici le pas devant celle, plus élastique et fluctuante, de *pulsation*, telle que la définit Jacques Bouët (1997), en se référant notamment aux travaux de Constantin Brăiloiu sur le *giusto syllabique* et la rythmique *aksak*.

La bichronie (2/1 pour le *giusto* et 3/2 pour l'*aksak*) inhérente à ces deux modèles rythmiques, de micrométrique irrégulière, repose en effet sur l'existence, dans chaque cas de figure, de deux unités métriques minimales de même statut, qui sont irréductibles l'une à l'autre, y inclus par voie de monnayage, et ce, même lorsqu'elles sont dans un rapport chronométrique idéel de 2/1, comme dans le *giusto*. Ainsi ces valeurs bichrones relèvent-elles en toute logique de la notion de *pulsation irrégulière* ou *hétérochrone*, se déclinant en au moins deux valeurs différentes sur un même segment musical. Cette pluralité chronométrique pulsationnelle, que je qualifie d'*anisochrone* (Abou Mrad, 2004), s'accroît en contexte micrométrique *polychrone*, qu'il relève d'une rythmique périodique ou qu'il soit associé à des rythmes *a priori* non-mesurés (cantillation, *taqsīm*) ou à des rythmiques associées à un tempo (ou à une agogie) microunitaire variable selon une fonction périodique uniforme, comme les rythmes *ovoïdes*.

En tout cas, Jérôme Cler (1997, 2010) s'insurge contre l'étalonnage strictement quantitatif (par dénombrement de temps premiers) du temps musical, tel que proposé par Simha Arom, tout particulièrement pour les valeurs bichrones du rythme *aksak*. Aussi propose-t-il une appréhension plus continue de ces valeurs, en découplant les concepts de *rhythmos* et d'*arithmos*. Il s'inscrit à cet effet dans l'opposition forgée, dans le champ musical, par Pierre Boulez (1964, p. 93-113), entre un espace-temps *lisse* (qu'on occupe sans compter) et un espace-temps *strié* (qu'on compte pour occuper). Aussi Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980) théorisent-ils cette opposition, en termes d'espace *strié* ou sédentaire et d'espace *lisse* ou nomade[10].

Jean During (1997) reprend cette dialectique dans son analyse des rythmes ovoïdes chez les Baloutches[11], dont le tempo du *chronométrage* est soumis à des

[10] « C'est Pierre Boulez le premier qui a développé un ensemble d'oppositions simples et de différences complexes, mais aussi de corrélations réciproques non symétriques, entre espace lisse et espace strié. Il a créé ces concepts, et ces mots, dans le champ musical, et les a définis justement à plusieurs niveaux, pour rendre compte à la fois de la distinction abstraite et des mélanges concrets. Au plus simple, Boulez dit que dans un espace-temps lisse on occupe sans compter, et que dans un espace-temps strié on compte pour occuper. Il rend ainsi perceptible la différence entre des multiplicités non métriques et des multiplicités métriques, entre des espaces directionnels et des espaces dimensionnels. Il les rend sonores et musicaux. Et sans doute son œuvre personnelle est faite avec ces rapports, créés, recréés musicalement » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 576).

[11] « Cette tendance n'est peut-être pas étrangère au contexte ethnique et culturel des Baloutches: grand peuple nomade, non structuré en nation, circulant entre le Pakistan, l'Iran, l'Afghanistan et les Émirats du Golfe, volontiers dissident mais capable d'intégrer des éléments ethniques de toute origine, son espace existentiel correspond à ce que Deleuze et Guattari définissent qualifie d'« espace lisse» par opposition à l'« espace

variations périodiques uniformes au sein des périodes macrométriques. Et c'est en conclusion de son étude de l'*aksak* sur le territoire de Masıt, dans les montagnes du Taurus occidental, et à la lueur de l'observation de variations en fonction du contexte de la performance musicale et de son tempo, que Jérôme Cler écrit :

> *« D'une certaine façon, contre le temps strié, discret, nombré, tout notre effort devra s'attacher désormais à penser le continu. Se répète le vieux débat, sur l'étymologie de* rhythmos*, entre la « cadence des flots » contestée par Benveniste dans son célèbre article (1966), et « la manière particulière de fluer », qu'il lui opposait ; et c'est la nature de ce « flux » qui requiert à présent toute notre attention » (Cler, 1997, p. 16).*

Il reste à voir comment ces considérations s'appliquent à l'hymnodie syriaque maronite de la Semaine Sainte.

2.4. Isomorphisme hymnique

Il est d'abord intéressant d'observer un isomorphisme rythmique complet entre la strophe-modèle de l'hymne A02 (et de ses semblables[12]) et le *rīš qōlō* de l'hymne *Bo'ūtō dmor afrēm* A28 (et de l'hymne et A38), tandis que la formule musicale est la même pour le second segment du vers principal (précédé par la supplique litanique *« Moran etraḥama'layn* » ou « Seigneur prends pitié ») pour les deux hymnes :

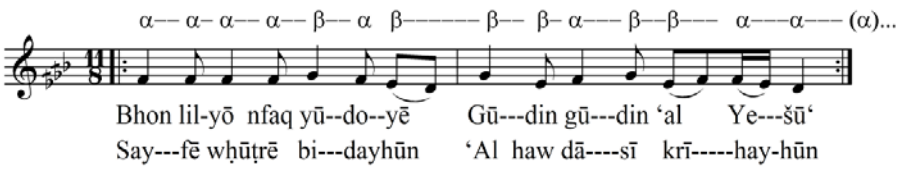
> *« Moran etraḥama'layn*
>
> *Abō dlabreh debḥō šil hablī dōmar taš'ītūn »*

De fait, l'identité formulaire (*isoneumisme*) concernant ce deuxième segment est presque totale (formulaire est scalaire) entre les hymnes *Bḥad bšabō otē moran* A03 (exemple n° 3) et l'hymne *Bo'ūtō dmor afrēm* A28 (exemple n° 4). Cette dernière donne lieu à une réduction émique, que complète une réduction nucléaire sous-jacente des notes focales initiales des syllabes.

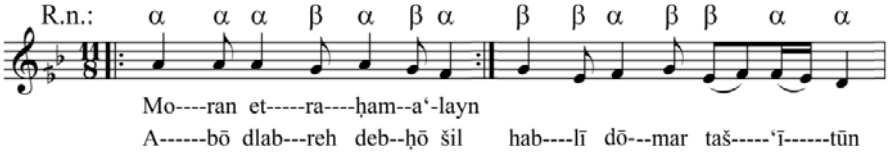
---

strié» des villes et des nations policées. Cela est encore plus pertinent pour les musiciens qui appartiennent au groupe des proto tsiganes *luli*. En prolongeant cette opposition dans la sphère du temps, on est tenté de qualifier la rythmique baloutche d'hétérogène («lisse»), non pas seulement du fait que les mesures en sont variables et les tempos élastiques, mais du fait de l'hétérogénéité du tactus lui-même : du fait que les cellules rythmiques ne se laissent pas réduire à des valeurs égales et homogènes obtenues par division d'un mètre ou par multiplication (ou addition) d'un temps premier. Enfin, ces cellules rythmiques reproduisent au niveau microcosmique et à l'infini ce mouvement d'accélération, cette ligne de fuite par laquelle les Baloutches ont choisi de se définir » (During, 1997, p. 34).

[12] Ce groupe se compose des hymnes A02, A03, A13, A15, A18a, A19, A20, A24, A25. Les strophes-modèles de ces hymnes se basent sur la même formulation mélodique, mais diffèrent parfois du point de vue de l'échelle modale, comme on le voit pour l'hymne A02 (exemples 1 et 2) et l'hymne A03 (exemple 3).



Exemple n° 3 : transcription émique (et réduction nucléaire des notes focales des syllabes) de la strophe de tête de l'hymne syriaque maronite *Bḥad bšabō otē moran* A03



Exemple n° 4 : transcription émique (et réduction nucléaire des notes focales des syllabes) de la strophe de tête de l'hymne syriaque maronite *Bo'ūtō dmor afrēm* A28

2.5. Rythmique enfantine

S'il est vrai que la métrique poétique des hymnes syriaques de la liturgie maronite est strictement syllabique isochrone, il ressort de l'analyse que la musicalisation de ces vers isosyllabiques donne lieu à des structurations rythmiques particulières et variées, qui sont loin de se ramener à de simples décalques de la métrique poétique.

L'un des principaux modèles de structuration rythmique musicale d'un bon nombre de ces hymnes est celui que Constantin Brăiloiu (1956) dénomme *rythmique enfantine*. Le *rythme enfantin* repose principalement sur une série ou formulette

(1) composée de huit positions syllabiques,
(2) celles-ci étant regroupées par paires isochrones,
(3) avec accentuation de la première syllabe de la série
(4) et possibilité d'insertion d'une syllabe-anacrouse avant toute position syllabique, notamment, l'initiale.

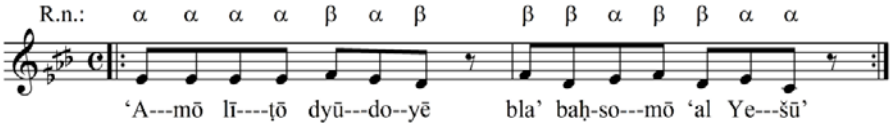
En outre, ces positions peuvent donner lieu

(5) à des répartitions asymétriques des durées temporelles au sein des paires syllabiques, selon le mode trochaïque (♩♪ ou en valeurs pointées ♪. 𝅘𝅥𝅯.) ou selon le mode iambique (♪♩ ou en valeurs pointées 𝅘𝅥𝅯.♪), ces inégalisations étant fluctuantes en fonction de l'interprétation ;
(6) à divers monnayages additifs ;
(7) à des remplacements de positions syllabiques par des silences de durées équivalentes, autrement dit : ces positions prennent la forme *catalectique* (c'est-à-dire qui est dotée d'une unité métrique à laquelle il manque une syllabe) ;

(8) à défaut, la série rythmique est dite *acatalectique* (c'est-à-dire dont les unités métriques sont complètes) et prend fin sur une syllabe atone et brève.

La conséquence phonologique modale d'une réécriture morphophonologique du type *rythme enfantin* est l'assignation du statut de note focale à la note initiale de chaque position syllabique du schéma, étant donné que c'est cette position syllabique qui assume la fonction d'unité métrique musicale minimale ou pulsation (isochrone/anisochrone).

L'exemple n° 5 propose une réécriture rythmique enfantine de la strophe-modèle de l'hymne A02. Ainsi les sept positions syllabiques du vers ephrémien sont-elles rendues isochrones pour occuper les sept premières positions d'une formulette de rythme enfantin qui prend la forme d'une série catalectique, la huitième position de chaque série étant silencieuse.



Exemple n° 5 : réécriture rythmique enfantine du premier vers de l'hymne syriaque maronite *Bḥad bšabō otē moran* A02, avec réduction nucléaire syllabique

En appliquant systématiquement cette inégalisation trochaïque aux syllabes des paires acatalectiques, ainsi assimilables à trois pulsations de décomposition ternaire, équivalentes chacune à une noire pointée, tout en prolongeant la dernière syllabe catalectique pour constituer une noire, on obtient la configuration rythmique de l'hymne en question. Il s'agit en somme d'une mesure à 11/8, avec trois paires trochaïques (♩♪), équivalentes chacune à une noire pointée, et une quatrième paire catalectique, qui est équivalente à une noire. Soit :

$$R(rythme\ enfantin\ heptasyllabique) = \begin{pmatrix} (\text{♪},\text{♪}) \\ (\text{♪},\text{♪}) \\ (\text{♪},\text{♪}) \\ \text{♩} \end{pmatrix} \leftrightarrow \begin{pmatrix} (\text{♩},\text{♪}) \\ (\text{♩},\text{♪}) \\ (\text{♩},\text{♪}) \\ \text{♩} \end{pmatrix}$$

$$= R\left(hymnes\ heptasyllabiques\ \frac{11}{8}\right)$$

2.6. Giusto *syllabique*

Cependant, Constantin Brăiloiu (1956, p. 9) pose dans son modèle de rythme enfantin le principe que l'inégalisation des durées temporelles des paires de positions syllabiques de la série n'est pas permanente et que ces syllabes fluctuent au cours des

interprétations entre l'isochronie et l'inégalité (par exemple trochaïque). Il en résulte que ce modèle ne s'applique pas pleinement aux hymnes des familles A02 et A28, où l'inégalisation trochaïque des syllabes des paires en question est radicalement constante tout au long des interprétations étudiées. Cela amène cette recherche à faire appel à un autre modèle élaboré par le même Constantin Brăiloiu (1948-1952-1973), sous le nom de *giusto syllabique*, pour décrire notamment la structure rythmique des chants de paysans roumains.

De fait, cet auteur oppose dans sa théorie la notion de *giusto* et sa régularité de mouvement à celle de *rubato* et sa fluctuation temporelle, susceptible de caractériser notamment l'inégalisation des valeurs syllabiques appariées dans le modèle du rythme enfantin. Le *giusto syllabique* se définit en premier lieu par l'emploi de deux unités métriques musicales inégales et indivises pour la musicalisation des syllabes d'une poésie, l'une valant le double de l'autre, instaurant une bichronie 2/1 :

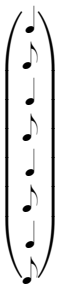
> *« Pour traduire en musique n'importe quelle syllabe […], le giusto syllabique ne dispose que de deux 'valeurs' (longue et brève), exactement égales au double ou à la moitié l'une de l'autre et que rien ne déconseille de noter par la croche et la noire : il est rigoureusement bichrone. Les blanches et les noires pointées qui terminent certaines séries catalectiques n'infirment en rien cette assertion : elles proviennent de la fusion exceptionnelle de deux noires, ou d'une croche et d'une noire, ou d'une noire et d'une croche, et ne représentent qu'un trompe-l'œil graphique. Constantes, je dirai « métronomiques » (mesurables au métronome), longue et brève sont, par surcroît, « incomposées » et indivisibles, par quoi il faut entendre que leur « monnayage » – d'ailleurs fréquent – n'engendre que des mélismes et qu'aucune syllabe ne peut se chanter sur un son durant moins que la croche » (Brăiloiu, 1948-1952-1973, p. 121).*

L'attribution de ces durées aux syllabes d'un vers se fait en fonction du mètre accentuel ou qualitatif. Ainsi les positions syllabiques métriquement accentuées sont-elles susceptible d'être dotées d'unités temporelles longues (ou de brèves accentuées), tandis que les positions syllabiques non-accentuées sont dotées d'unités brèves atones. Aussi cette affectation des durées musicales dépend-elle strictement du schéma métrique de la poésie chantée et ne traduit d'aucune manière la qualité prosodique intrinsèque des syllabes occupant ces positions. Cela implique qu'en poésie roumaine chantée certaines syllabes qui sont supposées être atones pour des raisons prosodiques reçoivent une accentuation métrique en vertu de leur positionnement dans le schéma métrique, ce qui se traduit par leur dotation d'une unité micrométrique musicale longue (et *vice versa*).

Or, la poésie syriaque est isosyllabique et n'obéit pas à des schémas qualitatifs ou accentuels. Cependant, les hymnes des familles A02 et A28, ainsi que d'autres hymnes analysées par le Père Toufic Maatouk (2015), répondent du point de vue

rythmique musical à des schémas de *giusto syllabique* : les séries trochaïques sont stables et tous ces textes musicaux répondent strictement à la condition de bichronie 2/1.

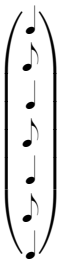
La conséquence *phonologique modale* d'une réécriture morphophonologique du type *giusto syllabique* est l'assignation du statut de note focale à la note initiale de chaque position syllabique du schéma, qui fait ainsi fonction d'unité métrique musicale minimale ou pulsation bichrone 2/1. Ainsi le modèle de série trochaïque régulière est-il similaire au schéma octosyllabique numéroté 171 par Brăiloiu (1948-1952-1973, p. 156) :

$R(giusto\ 171) =$ 

Quant au schéma rythmique de la famille A02 et A28, il ampute le *giusto* 171 de sa dernière syllabe brève, comme si sa pénultième position syllabique catalectique était dotée d'une longue qui n'est pas suivie de silence de remplacement de cette ultime brève. Cela se traduit par un schéma rythmique périodique asymétrique qui est chiffrable :

$$\frac{11}{8} = \frac{(2+1)+(2+1)+(2+1)+2}{8}$$

La réécriture rythmique de cette hymne et de sa famille s'envisage comme suit :

$R(giusto\ heptasyllabique\ 11/8) =$ 

2.7. Réécriture métasyllabique

Cependant, il est possible d'envisager une réécriture métasyllabique des schémas rythmiques antécédents, dans laquelle l'unité métrique musicale minimale ou pulsation s'identifie à la notion de pied, qui, en métrique poétique, concatène plus d'une syllabe. Dans cette nouvelle perspective, la définition de l'unité pulsationnelle

(hétérochrone/irrégulière/anisochrone) passe du niveau de l'unité métrique syllabique à celui de l'agencement minimal et pertinent de syllabes, autrement dit, à l'unité métasyllabique minimale. Il s'agit généralement d'une unité dissyllabique qui peut alterner (en bichronie) avec une unité monosyllabique. Cela a pour conséquence *phonologique modale* l'assignation à la première note de la pulsation métasyllabique minimale (de durée variable) du statut de note focale, tandis que la réécriture *giusto syllabique* et la réécriture *rythmique enfantine* assignent ce statut à la note initiale syllabique.

2.8. Rythme aksak

Le troisième modèle de schématisation rythmique proposé par Constant Brăiloiu (1951) est le rythme *aksak*, terme signifiant boiteux en turc. Contrairement aux deux précédents modèles, *rythme enfantin* et *giusto syllabique*, l'*aksak* ne se définit pas en fonction d'unités métriques syllabiques, mais strictement en termes de bichronie, c'est-à-dire qu'il se fonde sur une dualité d'unités temporelles en rapport de 3/2 (ou) qui s'agencent d'une manière périodique pour composer des groupes élémentaires ou mesures :

> *« L'*aksak *est donc un rythme bichrone irrégulier. D'autre part, néanmoins, l'*aksak*, tout comme notre rythme officiel, forme de ces deux valeurs des « mesures », c'est-à-dire des groupes élémentaires binaires ou ternaires qui (sauf dans quelques mélodies bulgares problématiques) se répètent toujours de bout en bout ou, tout au plus, alternent avec des mesures d'égale durée globale. Elles instaurent ainsi une isochronie non moins rigoureuse que celle de la musique occidentale, d'où l'on déduira que l'*aksak *appartient au domaine chorégraphique, ce que confirme également son mouvement absolument régulier. C'est dire qu'on ne saurait ici parler de polymétrie proprement dite, malgré le mélange constant de mesures dissemblables » (Brăiloiu, 1951, p. 75).*

De fait, la littérature ethnomusicologique associe ce rythme prioritairement à la musique instrumentale et à la danse. Cependant, il apparaît que plusieurs compositions musicales appartenant au corpus vocal *a cappella* des hymnes syriaques de la liturgie maronite peuvent être soumises à une analyse en termes de rythme *aksak*. La présente approche se contente à cet effet de l'observance de la condition définitionnelle principale avancée par Brăiloiu, à savoir que pour qu'une musique puisse relever de la rythmique *aksak* elle doive agréger bichronie micrométrique 3/2 et isochronie macrométrique. De fait, la réécriture *aksak* des chants s'astreint à la contrainte supplémentaire d'une réécriture métasyllabique, étant donné que les pulsations bichrones 3/2 sont assujetties à des monnayages d'ordre syllabique. Aussi Jean Lambert (2014, ce même numéro de la *RTM*) décrit-il dans la tradition musicale yéménite de Sanaa plusieurs chants de rythme *aksak* :

> *« Il est un autre aspect sous lequel les* aksaks *n'ont quasiment jamais été étudiés, c'est celui des paroles chantées. Ceci semblait jusqu'ici être superflu, compte tenu du fait que les mélodies* aksaks *sont surtout instrumentales et que, dans leurs versions rapides, elles sont principalement destinées à faire danser. Cependant, ce postulat souvent implicite est loin d'être vérifié partout, il semble même que dans certains cas, le lien entre formules* aksaks *et formules de métrique poétique soit extrêmement significatif » (Lambert, 2014)*

C'est ce que cet auteur montre dans son analyse de chants à danser de type *das'a*, tous procédant de la métrique quantitative arabe classique, l'un étant basé sur un cycle *aksak*, dit D7 $\frac{7}{8} = \frac{3+2+2}{8}$, l'autre sur un *aksak* dit D11 : $\frac{11}{8} = \frac{3+3+2+3}{8}$.

De fait, l'analogie est frappante entre cet *aksak* D11 et les hymnes syriaques maronites de la famille A02 et A28, dont la mesure est chiffrable, en réécriture *giusto syllabique*, comme suit :

$$\frac{11}{8} = \frac{2+1+2+1+2+1+2}{8}$$

Ce chiffrage est lié à la catégorisation de cette hymne en tant que *giusto* 171 qui serait amputé de son ultime syllabe brève. Cependant, le regroupement des valeurs successives longues et brèves en pieds trochaïques donne lieu à la réécriture parenthétisée transformationnelle qui suit :

$$R(giusto\ heptasyllabique\ 11/8) = \begin{pmatrix} \text{♩} \\ \text{♪} \\ \text{♩} \\ \text{♪} \\ \text{♩} \\ \text{♪} \\ \text{♩} \end{pmatrix} \leftrightarrow \begin{pmatrix} (\text{♩.}, \text{♪}) \\ (\text{♩.}, \text{♪}) \\ (\text{♩.}, \text{♪}) \\ \text{♩} \end{pmatrix}$$

En vertu de cette transformation, le quatrième pied trochaïque (pseudo catalectique) est équivalent aux trois autres antécédents, dans son statut de *pied*, ou unité métrique pertinente, mais il est plus bref. Dans une recherche antécédente (Abou Mrad, 2014), le schéma rythmique de cette hymne est soumis à une réécriture qui substitue, d'une part, à chaque pied trochaïque acatalectique ou complet une pulsation métasyllabique ou dissyllabique longue, soit une noire pointée, et, d'autre part, à l'ultime pied trochaïque catalectique ou incomplet une pulsation brève, soit une noire.

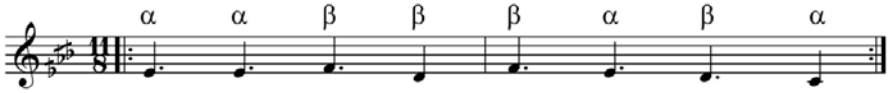
$$[\text{♩.}, \text{♪}] \rightarrow [\text{♩.}]$$

Cela donne lieu à la réduction qui suit :

$$R(giusto\ heptasyllabique\ 11/8) = \begin{pmatrix} (\text{♩.}, \text{♪}) \\ (\text{♩.}, \text{♪}) \\ (\text{♩.}, \text{♪}) \\ \text{♩} \end{pmatrix} \leftrightarrow \begin{pmatrix} \text{♩.} \\ \text{♩.} \\ \text{♩.} \\ \text{♩} \end{pmatrix}$$

$$\frac{11}{8} = \frac{2+1+2+1+2+1+2}{8} \rightarrow \frac{[2+1]+[2+1]+[2+1]+[2]}{8} \rightarrow \frac{3+3+3+2}{8}$$

Cette réduction métasyllabique institue une bichronie micrométrique d'ordre 3/2 entre les pulsations, tout en maintenant l'isochronie macrométrique. Cela instaure un véritable rythme *aksak*, de mesure 11/8, très proche du cycle *aksak* yéménite *das'a* 11.



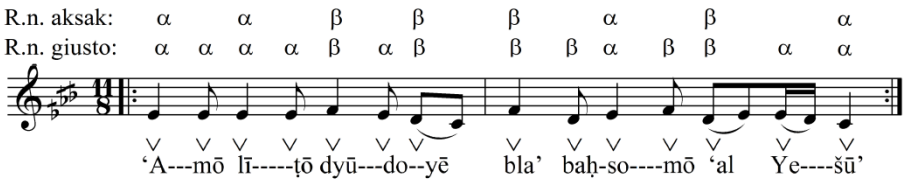
Exemple n° 6 : réécriture *aksak* (avec réduction nucléaire) des hymnes syriaques maronites de la famille A02

2.9. Stratification rythmique des hymnes syriaques de l'office maronite

Cependant et sans invalider pour cette hymne A02 (et sa famille) la réécriture rythmique de type *giusto syllabique* (pas plus que la quasi réécriture rythmique enfantine), tout au contraire, cette réécriture *aksak* se superpose aux réécritures morphophonologiques antécédentes. Aussi ne s'agit-il ici de l'introduction d'aucune contramétrique ou contramétricité, mais plutôt d'une conjonction ou superposition cométrique de cette double (ou triple) structuration rythmique qui allie les trois modèles rythmiques établis par Constantin Brăiloiu. Ces modèles ainsi stratifiés s'avèrent être en effet pleinement compatibles entre eux, tout au moins, au décours de la présente analyse. Soit :

$$R(\text{A02}\ métasyllabique) = \begin{pmatrix} \text{♩.} \\ \text{♩.} \\ \text{♩.} \\ \text{♩} \end{pmatrix} \leftrightarrow \begin{pmatrix} (\text{♩.}, \text{♪}) \\ (\text{♩.}, \text{♪}) \\ (\text{♩.}, \text{♪}) \\ \text{♩} \end{pmatrix} = R(\text{A02}\ giusto)$$

$$\approx R(\text{A02}\ rythme\ enfantin)$$



Exemple n° 7 : réductions nucléaires superposées, inhérentes aux réécritures *giusto* et *aksak* de l’hymne A02

Il en résulte l’équation de dérivation morphophonologique qui suit pour la première mesure de cette hymne :

$$N\left(\Lambda(\mu_1)\right) = (\alpha, \alpha, \beta, \beta)$$

$$N\left(E(\mu_1)\right) = N\left(\Lambda(\mu_1)R(\mu_1)\right) = N\left(\Lambda(\mu_1)\right)R(\mu_1) = (\alpha, \alpha, \beta, \beta)\begin{pmatrix} \text{♩.} \\ \text{♩.} \\ \text{♩.} \\ \text{♩} \end{pmatrix}$$

$$\leftrightarrow (\alpha, \alpha, \beta, \beta)\begin{pmatrix} (/\text{'}A/\text{♩.}, /mo/\text{♪}) \\ (/lī/\text{♩.}, /ṭō/\text{♪}) \\ (/dyū/\text{♩.}, -/do/\text{♪}) \\ /yē/\text{♩} \end{pmatrix}$$

$$= \left(\alpha.\left(/\text{'}A/\text{♩.}, /mo/\text{♪}\right), \alpha.\left(/lī/\text{♩.}, /ṭō/\text{♪}\right), \beta.\left(/dyū/\text{♩.}, -/do/\text{♪}\right), \beta./yē/\text{♩}\right)$$

$$= \left(\left(\alpha./\text{'}A/\text{♩.}, \alpha./mo/\text{♪}\right), \left(\alpha./lī/\text{♩.}, \alpha./ṭō/\text{♪}\right), \left(\beta./dyū/\text{♩.}, \alpha./do/\text{♪}\right), \beta./yē/\text{♩}\right)$$

Cela donne lieu à la réalisation phonologique qui suit :

$$\leftrightarrow E(\mu_1) = \left(\left(E./\text{'}A/E./mo/\text{♪}\right), \left(E./lī/\text{♩.}, E./ṭō/\text{♪}\right), \left(F./dyū/\text{♩.}, E./do/\text{♪}\right), D./yē/\text{♩}\right)$$

Dérivation morphophonologique de la deuxième mesure :

$$N(E(\mu_2)) = (\beta, \alpha, \beta, \alpha)\begin{pmatrix} \text{♩.} \\ \text{♩.} \\ \text{♩.} \\ \text{♩} \end{pmatrix} \leftrightarrow (\beta, \alpha, \beta, \alpha)\begin{pmatrix} (/bla\text{'}/\text{♩.}, /baḥ/\text{♪}) \\ (/so/\text{♩.}, -/mō/\text{♪}) \\ (/\text{'}al/\text{♩.}, -/Ye/\text{♪}) \\ /šū\text{'}/\text{♩} \end{pmatrix}$$

$$= \left(\beta.\left(/bla\text{'}/\text{♩.}, /baḥ/\text{♪}\right), \alpha.\left(/so/\text{♩.}, -/mō/\text{♪}\right), \beta.\left(/\text{'}al/\text{♩.}, -/Ye/\text{♪}\right), \alpha./šū\text{'}/\text{♩}\right)$$

$$= \left(\left(\beta./bla\text{'}/\text{♩.}, \beta./baḥ/\text{♪}\right), \left(\alpha./so/\text{♩.}, \beta./mō/\text{♪}\right), \left(\beta./\text{'}al/\text{♩.}, \alpha./Ye /\text{♪}\right), \alpha./šū\text{'}/\text{♩}\right)$$

$$\leftrightarrow E(\mu_2) = \left(\left(F./bla'/\text{♩}, D./baḥ/\text{♪}\right), \left(E./so/\text{♩}, F./mō/\text{♪}\right), \left(D./'al/\text{♩}, E./Ye/\text{♪}\right), C./šū'/\text{♩}\right)$$

La règle de transformation morphophonologique qui se dégage de ces équations est la prolongation dans la redondance de la corde *E* et l'ornementation, (s'agissant de passage) lorsqu'on change de notes (mouvement de tierce) au sein du même noyau et (s'agissant d'échappées) pour la cadence finale SOF.

Conclusion

Ce que l'étude diachronique des hymnes syriaques de l'office maronite de la Semaine Sainte a pu le subodorer, en termes de syncrétisme ephrémien qui aurait métissé le schème apollinien avec le schème dionysiaque pour donner naissance à l'hymne syriaque, l'examen sémiotique synchronique le confirme. Ainsi l'identification au sein des hymnes de rythme 11/8 d'une double stratification morphologique rythmique pourrait-elle être considérée comme une actualisation du syncrétisme ephrémien. Tandis que la strate rythmique qui se construit autour d'une pulsation syllabée bichrone 2/1 et qui est cataloguée *giusto syllabique* relève esthétiquement du schème apollinien, la strate qui agglomère les pulsations syllabées en pieds trochaïques, s'identifiant à une pulsation métasyllabique bichrone 3/2 et qui est cataloguée *aksak* renvoie au schème dionysiaque. C'est en ce sens qu'il est possible de voir dans la transformation intrinsèque de la réécriture morphophonologique rythmico-mélodique entre la strate épidermique *giusto syllabique* et la strate dermique *aksak* une traduction endosémiotique[13] de la synthèse esthétique originelle, d'ordre exosémiotique ou sémiotique référentiel, qu'a réalisée saint Éphrem entre les forces apollinienne et dionysiaque pour les convertir au christianisme. N'en déplaise à Friedrich Nietzche, l'esthétique trinitaire chrétienne a su intégrer et transformer ces schèmes archaïques en schèmes du Fils et de l'Esprit, celui-là naissant du schème du Père, lorsque celui-ci en procède. C'est en ce sens que le chrétien est susceptible de gravir le calvaire en esquissant un *aksak* résurrectionniste.

Bibliographie

ABOU MRAD, Nidaa et DIDI, Amer, 2013, « *Le révélateur musicologique* d'al-Ḥiṣnī : un précis de grammaire modale transformationnelle du xvi^e^ siècle », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* n^o^ 7 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2) », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, 2013, p. 29-50.

ABOU MRAD, Nidaa et MAATOUK, Toufic, 2012, « Sémiotique modale des chants maronites du Vendredi saint », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* n^o^ 6 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales

[13] L'endosémiotique ou sémiotique intrinsèque est un procès signifiant qui renvoie les signifiants à des signifiés internes au système sémiotique (Meeùs, 1993).

(1) », Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p. 67-80 (https://hal-confremo.archives-ouvertes.fr/hal-01231017/).

ABOU MRAD, Nidaa, 2004, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles,* « Formes musicales », N° 17, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183-215.

ABOU MRAD, Nidaa, 2012, « Noyaux distinctifs par tierces de l'articulation monodique modale », *Musurgia,* XIX/4 (2012), Paris, ESKA, p. 5-32.

ABOU MRAD, Nidaa, 2014, « Vecteurs génératifs modaux », *Musurgia,* vol. XXI/4 (2014), Paris, ESKA, p. 5-20.

ABOU MRAD, Nidaa, 2016 (en cours de publication), *Éléments de sémiotique modale*, Paris et Hadat/Baabda, Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.

AROM, Simha, 2007, « L'organisation du temps musical : essai de typologie », *Une encyclopédie pour le XXIe siècle,* vol. V « L'unité de la musique », sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 927-944.

BENVENISTE, Émile, 1966, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Gallimard.

BOUËT, Jacques, 1997, « Pulsations retrouvées : outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10 « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 107-125.

BOULEZ, Pierre, 1964, *Penser la musique aujourd'hui*, Genève, Gonthier.

BRĂILOIU, Constantin, [1948] 1952, « Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain », *Annuario musical,* vol VII (version revue et corrigée d'une étude parue en 1948 dans *Polyphonie*), rééd. 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff Reprints, p. 153-194.

BRĂILOIU, Constantin, 1951, « Le rythme aksak », *Revue de Musicologie* XXXIII, p. 5-42 ; rééd. 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff Reprints, p. 301-340.

BRĂILOIU, Constantin, 1956, « La rythmique enfantine », *Les Colloques de Wégimont,* Paris-Bruxelles, Elsevier, p. 5-37, rééd. 1973, *Problèmes d'ethno-musicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff Reprints.

CHAILLEY, Jacques, 1979, *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres.

CLER, Jérôme, 1997, « Aksak : les catastrophes d'un modèle », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10, « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 60-80.

CLER, Jérôme, 2010, « Rhythmos, skhéma : pour une typologie des rythmes en tradition orale », *Rythmes de l'homme, rythmes du monde*, Christian Doumet et Aliocha Wald Lasowski (éd.), Paris, Hermann, p. 75-92.

CLER, Jérôme, 2011, *Yayla : musique et musiciens de villages en Turquie méridionale*, Paris, Geuthner.

CORBIN, Solange, 1960-2000, *l'Église à la conquête de sa musique*, Paris, Gallimard, rééd. Kaslik (Liban), USEK.

CORBIN, Solange, 1961, « La cantillation des rituels chrétiens », *Revue de Musicologie*, vol. 47, n° 123 (juillet 1961), p. 3-36.

DELEUZE Gilles, GUATTARI, Félix, 1980, *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de minuit.

DURING, Jean, 1997, « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10, « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 17-36.

EL-HAJJ, Badih, 2015, *Musique traditionnelle au Liban*, Paris. Geuthner.

HAGE, Louis, 1999, *Précis de chant maronite,* Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.

LAMBERT, Jean, 2014, « Un rythme pour empêcher de danser : Les aksaks additifs et modulaires dans la musique yéménite », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* n° 8 « Rythmes », p. 23-60.

MAATOUK, Toufic, 2016, *Essai de modélisation sémiotique modale des hymnes syriaques de l'office maronite*, Hadat/Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine.

MCADAMS, Stephen, 2015, *Perception et cognition de la musique*, Paris, Vrin (Musicologies).

MEEÙS, Nicolas, 1992, « À propos de logique et de signification musicales », *Analyse musicale* (juin 1992), p. 57-59. Version revue (2008) : http://nicolas.meeus.free.fr/NMSemio/NMLogique.pdf.

MOUBARAK, Youakim, 1984, *Pentalogie antiochienne. Domaine Maronite,* Tome III, « Livre d'heures et de mélodies, receuil de textes établis, traduits et présentés par L'Abbé Y. Moubarac », Publication du Cenacle Libanais, Beyrouth-Liban

NIETZSCHE, Friedrich, 1872-1906-1949, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, Fritzsch, *L'Origine de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*, trad. par Jean Marnold et Jacques Morland (1906), Paris, Mercure de France [quatrième édition], Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche, vol. 1 (édition électronique : Les Échos du Maquis, 2011, file:///C:/Users/DV6/Documents/Livres%20%C3%A9lectroniques/Nietzche%20L'origine%20de%20la%20trage%CC%81die.pdf), *Naissance de la tragédie*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Éditions Gallimard (1949).

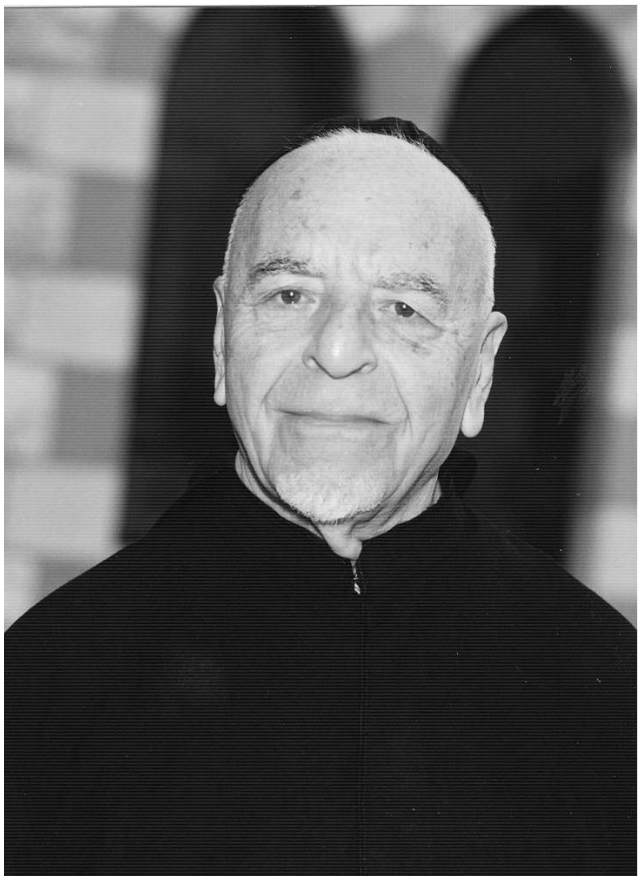
QUASTEN, Johannes, 1929-1983, *Music and Worship in Pagan and Christian Antiquity*, Translated by Boniface Ramsey, Washington, D.C., O.P. National Association of Pastoral Musicians.

ROUGET, Gilbert, 1980, *La musique et la transe, esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard.

WELLESZ, Egon, 1961, *A History of Byzantine Music and Hymnography,* Oxford University Press, p. 155-156.

Discographie

MRAD Père Maroun o.a.M., « Hymnes syriaques de l'office maronite », enregistrés en 1972 par les soins du Père Ivar Schmutz-Schwaller et non publiés à ce jour. Ces enregistrements peuvent être écoutés aux liens suivants :
http://www.forwardmusic.net/fmm-ua-traditions_monodiques.html, et
http://www.upa.edu.lb/de/unites-universitaires/instituts/institut-superieur-de-musique/traditions-musicales/documentation-electronique-du-ctm/documentation-sonore.html.



Ph. 1 : le Père Maroun Mrad OAM (1913-2009)
(Moubarak, 1984)

Rythmique enfantine en Iran

Sasan FATEMI*

L'importance de la découverte de Brăiloiu est incontestable. Comme l'a souligné B. Lortat-Jacob (1992, p. 22), avec l'article de Brăiloiu sur la rythmique enfantine « [...] pour la première fois sans doute dans l'histoire de l'ethnomusicologie, un genre universel se voyait doté d'une forme universelle ». Sans vouloir remettre en question la validité universelle de la découverte de Brăiloiu, je montrerai que dans le cas de la rythmique enfantine iranienne certaines règles, surtout celle concernant la quantité des syllabes et son impact sur la structure rythmique, ne sont pas applicables. De plus, en raison de cette même exception, la rythmique enfantine iranienne est soumise à des règles plus ou moins strictes concernant la quantité des syllabes et le schéma rythmique de chaque groupement de séries.

Dans cet article, qui se base sur une étude réalisée dans les années 1997-1998 (Fatemi, 1998), je me concentre sur les séries valant 8, selon la terminologie de Brăiloiu, qui sont, comme dans d'autres cultures, les séries de loin les plus répandues dans la rythmique enfantine iranienne. J'ai examiné 145 poèmes comportant 580 vers. Mes sources principales étaient, tout d'abord, ma mémoire et celle de mes connaissances plus âgées. Plusieurs enfants et adolescents, dont une fillette de 10 ans, qui avaient un grand bagage de poèmes enfantins, ont ajouté à mon corpus une quantité importante de poèmes de la nouvelle génération. Quant au recueil de S. Hedāyat, seuls les vers qui m'étaient familiers et ceux dont le rythme de scansion allait de soi m'ont servi. Deux poèmes, entendus par Zhukovsky en 1885 à Ispahan et cités par Ḥ. Mallāḥ (1988, p. 225-227), sont, semble-t-il, les plus anciens parmi nos poèmes.

* Professeur associé à l'Université de Téhéran.

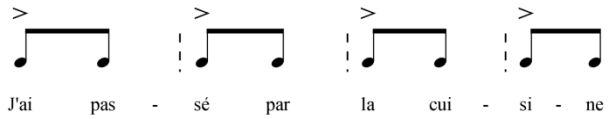
1. Les règles générales de la rythmique enfantine selon Brăiloiu

L'appellation de « rythmique enfantine » tient au fait que, selon Brăiloiu lui-même (1956, p. 267), l'inventeur de ce terme, il s'agit d'un rythme dont il n'est « régulièrement fait usage que soit par les enfants, soit par les adultes lorsque, s'adressant à eux [...], ils les imitent [...] ». Pourtant, il remarque, tout de suite après, que, non seulement l'enfance n'ignore pas « nécessairement toute autre rythmique », mais qu'« un doute sérieux subsiste également quant à la nature proprement enfantine de [ce] rythme », car, comme il l'explique un peu plus loin (p. 268), on a découvert « des pièces en rythme enfantin [dans différents pays] qui ne concernent, en aucune mesure, les enfants : narratives, rituelles, magiques, etc. ».

Les caractéristiques essentielles de ce rythme sont les suivantes :

- La quantité des syllabes n'affecte, en aucun cas, les durées du rythme. Autrement dit, « les durées ne découlent en aucune mesure de la nature des syllabes. Leur brièveté ou leur longueur n'a d'autre raison que l'emplacement occupé par ces syllabes dans un dispositif rythmique, *que l'on dirait préétabli* et auquel la parole s'ajuste selon des modalités nombreuses et variables » (p. 268).
- « Des durées (= en principe, syllabes) liées 2 par 2 composent des séries de longueur variable ; leur rythme est donc binaire.
- Les séries entières, de même que chacun des couples de syllabes qu'elles renferment, prennent leur départ sur un « frappé » [qui ne coïncide pas forcément avec l'accent du langage. Autrement dit, l'accent métrique prime sur l'accent tonique].
- La durée globale des séries, *qui importe avant tout,* peut se mesurer au moyen d'une unité pour ainsi dire « première », tantôt exprimée, tantôt sous-jacente, égale à celle de la syllabe brève normale et [qu'on peut représenter] par la croche : c'est en multiples de cette croche que se fait le décompte du total définissant les séries : elles en valent 4 ou 6 ou 8, etc., quel que soit le nombre réel de syllabes qu'elles englobent.
- Les séries inégales (hétérochrones) se mêlent parfois, et il peut se faire aussi que des séries de constitution interne différente (hétéromorphes) soit isochrones, soit hétérochrones, s'ordonnent en de véritables « strophes rythmiques ».
- Toute série peut être précédée par une anacrouse, mais il n'est admis qu'au début d'une pièce qu'elle ajoute une durée surnuméraire à la série initiale : à cet endroit, elle semble prise sur le silence antérieur ; par la suite, la durée de l'anacrouse se prélève sur celle des séries elles-mêmes » (p. 270-271).

La série de loin la plus fréquente est celle qui dure autant que 8 croches, ou, selon l'appellation de Brăiloiu, « la série valant 8 », quelque soit le nombre de syllabes qu'elle comporte : 4, 6, 8, ou même 10 etc. Voici un exemple d'une telle série avec 8 syllabes en langue française tiré du texte de Brăiloiu :



Transcription 1

Mais Brăiloiu remarque que « [...] les groupes élémentaires ne sont pas toujours formés de deux valeurs rigoureusement égales. A côté de deux croches, on voit :

Transcription 2

Les deux derniers sont exceptionnels. Quant aux deux premiers, des enregistrements phonographiques (flamands, mais aussi sénégalais), où la cellule normale et ses dérivés alternent sans cesse, prouvent bien que nous sommes en présence de substituts » (p. 271).

2. La rythmique enfantine en Iran

Tout d'abord, il faut revenir sur quelques caractéristiques mentionnées ci-dessus lorsqu'on examine le cas de l'Iran. En fait, la rythmique enfantine de l'Iran serait différente de celle que Brăiloiu a mise en évidence, puisqu'elle est largement affectée par la nature des syllabes. Du coup, la combinaison des valeurs inégales dans les regroupements devient majoritaire et le rythme ternaire prédominant. Les formes et ne peuvent, non seulement, pas être considérées comme exceptionnelles ou comme « substituts », mais elles sont de loin les formes les plus utilisées dans cette rythmique[1]. Néanmoins, les combinaisons et sont très rares, mais il faut en chercher la raison plutôt dans le contenu des poèmes correspondants, dont nous allons parler plus loin.

D'autres remarques encore : dans la rythmique enfantine de l'Iran, chaque groupement prend un accent (il s'agit là de l'accent métrique et en aucun cas de l'accent tonique). Mais cet accent ne tombe pas forcément sur le premier temps. Il se place généralement sur la valeur longue des groupements (la noire), qui occupe dans la grande partie des cas le deuxième temps. Dans les rythmes à trois croches et aussi dans les rares cas de duolet, il tombe sur la première croche.[2]

---

[1] C'est pour cette même raison que je n'utilise désormais pas le signe de triolet dans mes notations pour ne pas les alourdir.

[2] L'universalité de la rythmique ternaire et celle du principe de l'accentuation, découvertes par Brăiloiu, auraient été remises en question par Carol Merril-Mirsky dans sa thèse de doctorat ("Eeny Meeny Pepsa Deny: Ethnicity and Gender in Children's Musical Play", 1988, UCLA) citée par McLeod Marsh, 2008, p. 16.

Quant à l'anacrouse, elle n'ajoute pas, en règle générale, une durée surnuméraire à la série et elle apparaît, presque toujours, au premier groupement.

En Iran aussi, comme ailleurs, les séries valant 8 sont majoritaires, les autres étant assez rares. Tous les vers de notre corpus sont des séries valant 8 et seulement 25 poèmes, soit 76 vers, ou séries sont de rythme binaire.

Cependant et avant d'étudier en détail la rythmique enfantine iranienne, il convient d'expliquer brièvement comment se détermine dans la langue persane la quantité des syllabes. Les syllabes sont des combinaisons d'une seule voyelle avec une, deux ou trois consonnes. Deux types de voyelles, au niveau de la durée, sont discernables dans la langue persane : les voyelles courtes (v) : a, e, o, et les voyelles longues (v:) : ā, i, u. Les syllabes sont donc classées de la manière suivante :

- les syllabes courtes (U) : cv (ma) ;

- les syllabes longues (—) : cvc (man), ou cv: (mā) ;

- les syllabes allongées (——U) : cv:c (mār), ou cvcc ou cv:cc (mast ou māst).

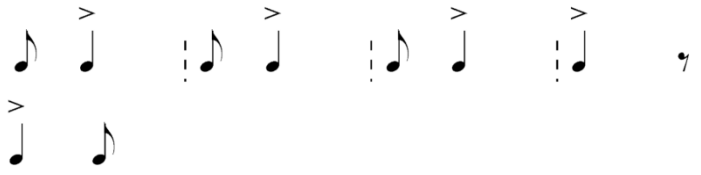
Dans la prosodie classique l'ordre des syllabes longues et courtes doit être obligatoirement identique dans tous les vers d'un poème. Cet ordre n'est d'ailleurs pas arbitraire. Il y a des modèles métriques qui sont formulés à partir des mots mnémoniques comme *maf'ul, ,mafā'il, fā'elāton* etc. (ex. *fā'elāton fā'elāton fā'elōn* soit — U — — / — U — — / — U —). Ces mots mnémoniques sont, en principe, l'équivalent des pieds des formules métriques.

Toute la poésie classique persane, née vers la fin du III^{e}/IX^{e} siècle et qui a survécu jusqu'à aujourd'hui, est conforme aux règles prosodiques mentionnées ci-dessus (Mesgarnezhād, 1370/1991, Nātel-Ḫānlari 1373/1994).

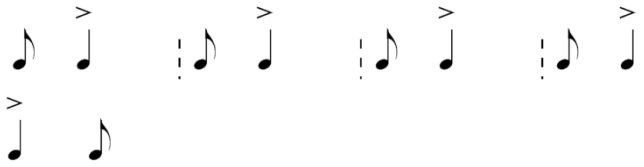
2.1. Les modèles généraux

L'inventaire des combinaisons rythmiques de chacun des quatre groupements dans les séries ternaires a montré que deux modèles définis constituent la base de la rythmique enfantine iranienne.

40% des séries comportent dans leur premier groupement la combinaison ♩ ♪ et 30% la combinaison ♪ ♩. Le deuxième groupement privilégie nettement (92%) le rythme ♪ ♩. Cette préférence, mais à un moindre degré (60%), est également celle du troisième groupement, bien que là la combinaison ♩ ♪ n'est pas rare (20%). Le quatrième groupement ne comporte, dans 60% des cas, qu'une seule valeur rythmique pouvant être transcrite comme ♩ 𝄾 ou 𝅗𝅥. ; le rythme ♪ ♩ y est également fort présent (34%). Les modèles qui se dégagent de cette statistique sont les suivants :



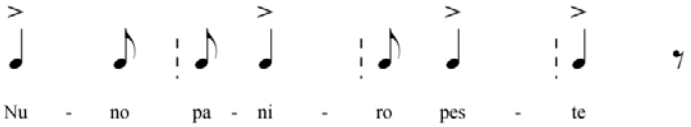
Transcription 3 : Modèle 1 de rythmique enfantine iranienne



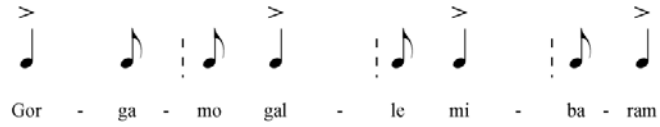
Transcription 4 : Modèle 2 de rythmique enfantine iranienne

Ces modèles correspondent à des vers très connus, comme[3] :

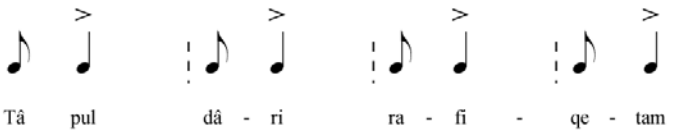
Transcription 5 : « *'Atal matal tutule* »



Transcription 6 : « *Nun o panir o pesse* » (Pain, fromage et pistache)



Transcription 7 : « *Gorgam o galleh mibaram* » (Je suis un loup et j'enlève les troupeaux)



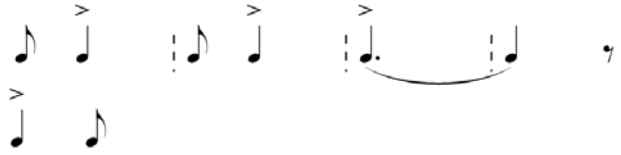
Transcription 8 : « *Tā pul dāri rafiqetam* » (Tant que tu as de l'argent je resterai ton ami)

[3] L'apostrophe dans la translittération symbolise un phonème glottal consonantique. Ainsi la syllabe '*a* se trouvant dans le mot '*atal* prend-elle la forme cv.

Un troisième modèle moins fréquent consiste en une série avec le quatrième groupement vide :

Transcription 9 : Modèle 3 de rythmique enfantine iranienne

Assez souvent la dernière syllabe peut être tenue jusqu'au dernier groupement, ce qui donne la version suivante :



Transcription 10 : variante du modèle 3

Un exemple en est :

Transcription 11 : « *Bālā bolandi* » (La haute place)

Les rythmes comme , sont rares et leur apparition dépend du nombre de syllabes dans la série ou de la quantité des syllabes d'un groupement dont nous allons parler plus loin. En tout cas, toutes autres combinaisons rythmiques peuvent être considérées comme les variantes de ces trois modèles.

2.2. Le rôle de la quantité des syllabes

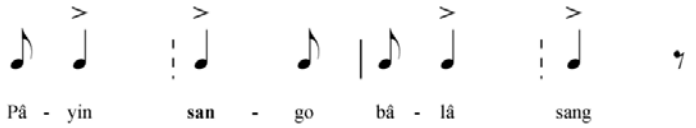
En règle générale, on s'arrange pour que les syllabes courtes et longues correspondent respectivement aux croches et aux noires des modèles principaux. Pourtant, l'application de cette règle est assez lâche. Tantôt les syllabes, compte-tenu de l'instabilité de leur quantité, subissent, malgré la discordance de leur durée avec les valeurs rythmiques correspondantes, les contraintes des modèles —une syllabe longue se scande sur une croche—, et tantôt, n'étant pas flexibles, elles affectent le rythme et modifient les modèles généraux.

Néanmoins, une analyse poussée nous montre que cette influence réciproque, du rythme sur la quantité des syllabes et vice versa, se fait selon une règle implicite : En

principe, il y a, d'une part, des syllabes très stables sur le plan de leur durée et, d'autre part, des groupements rythmiques difficilement modifiables. Disons plus clairement que toutes les syllabes fermées (cvc, cv:c, cv:cc et cvcc[4]) sont toujours longues et les cv, à quelques exceptions près, toujours courtes. Par ailleurs, le deuxième groupement des séries est celui qui ne subit que très rarement des changements, tandis que le dernier groupement n'en subit presque jamais.

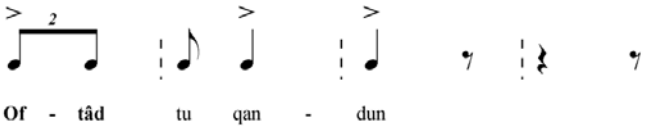
2.2.1. Les syllabes stables

Plus précisément, les syllabes fermées, lorsqu'elles figurent dans un groupement avec une syllabe ouverte, de forme cv ou cv:, se placent, sans discussion, sur la noire du groupement. La contrainte de leur quantité est telle que même lorsqu'elles occupent la première place dans le deuxième groupement (cas très rare), où la deuxième place est occupée par une cv ou cv:, elles arrivent à changer le rythme de ce groupement stable :



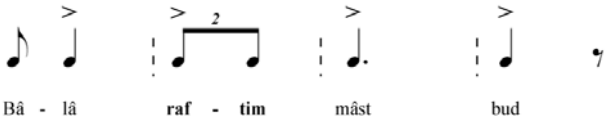
Transcription 12 : « *Pāyin sang o bālā sang* » (En bas, de la pierre et là-haut, de la pierre)

Par ailleurs, lorsque des syllabes fermées se succèdent dans un groupement, elles modifient le modèle en étant scandées sur un rythme binaire à deux croches :



Transcription 13 : « *ʻOftād tu qandun* » (Est tombé dans le sucrier)

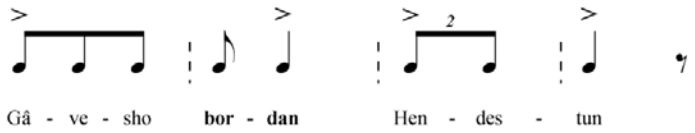
La scansion binaire dans le deuxième groupement est presque inexistante. Le seul cas rencontré, dont on peut être sûr de la justesse de sa scansion est le suivant :



Transcription 14 : « *Bālā raftim māst bud* » (On est monté, il y avait du yaourt)

[4] Dans la poésie populaire les syllabes cvcc ou cv:cc sont très rares. En fait, on supprime presque toujours la dernière consonne comme on le fait dans le langage parlé : *māst* → *mās*, *dast* → *das.*

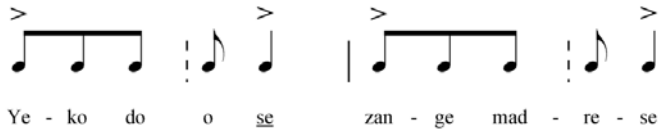
Sinon, lorsqu'un couple de syllabes fermées apparaît dans ce groupement, *après un rythme à trois croches*[5], il subit la contrainte rythmique du modèle.



Transcription 15 : « *Gāvešo bordan Hendestun* » (On a emmené sa vache en Inde)

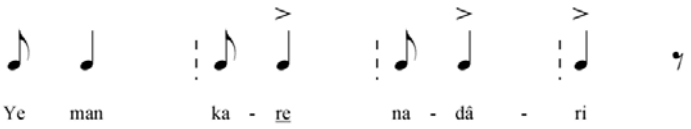
Quant aux syllabes courtes, de forme cv, elles sont toujours scandées sur les croches, sauf dans les cas suivants qui, bien que nombreux, ne sont pas incompatibles avec certaines déviations tolérées également par la prosodie classique. Qu'elles apparaissent avec une syllabe longue ou qu'elles soient redoublées dans un groupement, les cv sont scandées sur une noire dans les cas suivants :

(1) Lorsqu'il s'agit d'un mot monosyllabique (transcription 16) ;



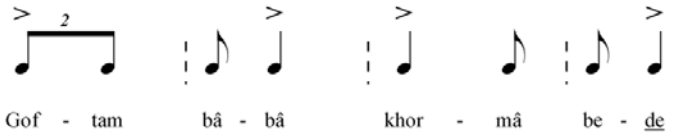
Transcription 16 : « *Yek o do o seh zang-e madreseh* » (Un et deux et trois, la sonnerie de l'école)

(2) Lorsque la syllabe cv est la dernière syllabe d'un mot, que ce dernier soit un nom (transcription 17), un verbe à l'impératif (transcription 18), un verbe au subjonctif en langage parlé (transcription 19), un verbe au présent en langage parlé (transcription 20) ou un participe passé sans son verbe auxiliaire *'ast* (transcription 21),

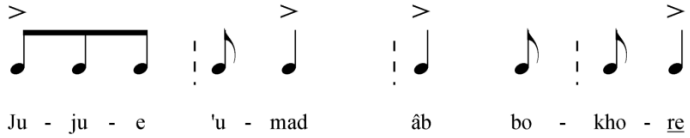


Transcription 17 : « *Ye man kareh nadāri* » (Tu n'as pas trois kilos de beurre)

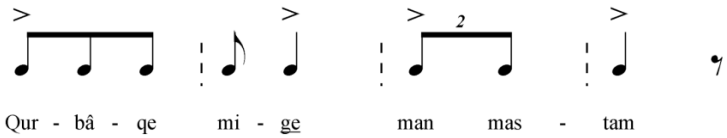
[5] Les quantités des syllabes dans les rythmes à trois croches seront décrites plus bas.



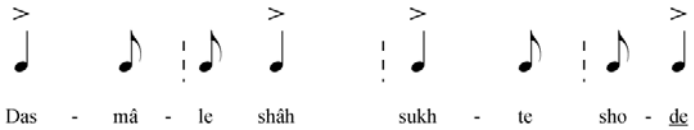
Transcription 18 : « *Goftam bābā ḫormā bedeh* (J'ai dit : papa, donne moi une datte)



Transcription 19 : « *Jujue 'umad 'āb boḫoreh* » (Le poussin voulait boire de l'eau)

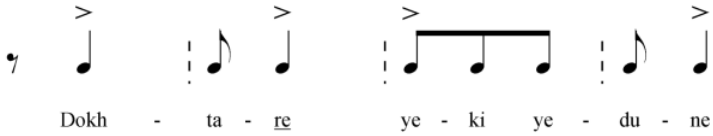


Transcription 20 : « *Qurbāġeh mige man mastam* (La grenouille dit : je suis saoule)



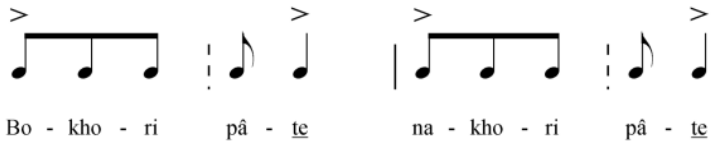
Transcription 21 : « *Dasmāle šāh suḫte šodeh* » (La serviette du roi est brûlée)

(3) Lorsqu'il s'agit de la particule *e* (= de), autrement dit, le *kasre-ye eḍāfe* (transcription 22) ;



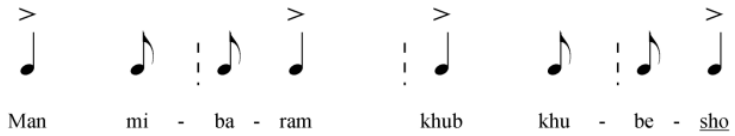
Transcription 22 : « *Doḫtare yeki yeduneh* » (La fille seule et unique)

(4) Lorsqu'il s'agit d'un *e*, forme abrégée de *'ast* (= est) dans le langage parlé (transcription 23) ;



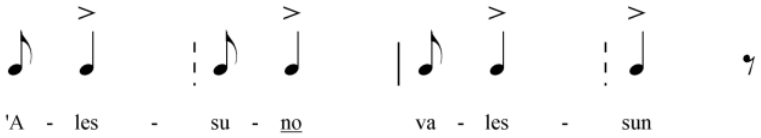
Transcription 23 : « *Boḫori pāte naḫori pāte* (Que tu le manges ou non ça compte)

(5) Dans le cas de la postposition *o*, signifiant *rā* (particule associée au complément d'objet direct) dans le langage parlé (transcription 24) ;



Transcription 24 : « *Man mibaram ḫub-ḫubešo* (J'en prends le meilleur)

(6) Dans le cas de la conjonction *o*, signifiant et (transcription 25).



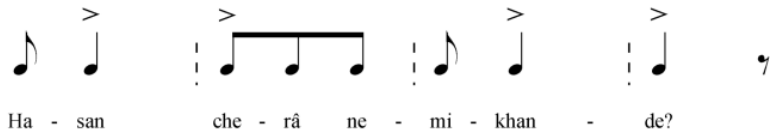
Transcription 25 : « *'Alessun o valessun* » (Alessun et valessun)

Tous les cas ci-dessus, où les syllabes brèves peuvent être considérées comme des syllabes longues, sont conformes aux règles de la prosodie classique ou *'aruḍ*. Bien que le langage parlé soit exclu de la poésie classique, les cas précités, qui se rencontrent uniquement dans ce langage, s'assimilent, d'une façon analogue, aux cas concernant le langage littéraire. Les licences pour le subjonctif, le présent et le participe passé sans le verbe auxiliaire rejoignent celle permise pour la dernière syllabe d'un mot. Tels sont également les cas du *'ast* parlé et du *o* signifiant le *rā* dans ce même langage, les deux constituant la dernière syllabe d'un seul mot en faisant partie des mots qui les précèdent : *dorosteˍ* (= c'est vrai), *bāzeˍ* (= c'est ouvert), *daroˍ, dastešoˍ* (= la porte, sa main, en tant que complément d'objet direct). De très rares exceptions figurent dans les poèmes dont nous disposons.

2.2.2. Les groupements stables

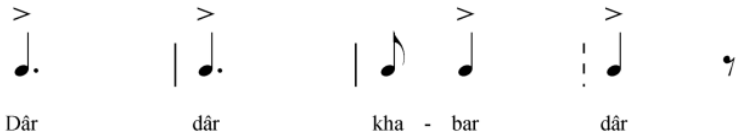
Passons, à présent, aux autres paramètres stables, les groupements 2 et 4. Le deuxième groupement, comme nous l'avons déjà dit, est celui dont le rythme ♪ ♩ change très rarement. Nous avons montré dans quelles mesures les syllabes fermées

affectent ce rythme (*Payin sang o bālā sang*, transcription 12, *Bālā raftim māst bud,* transcription 14) ou le subissent (*Gāvešo bordan Hendestun,* transcription 15). Par ailleurs, le rythme à trois croches est très rare dans ce groupement. Dans tous les vers étudiés, nous ne l'avons rencontré que quatre fois (comme dans la transcription 26).



Transcription 26 : « *Ḥasan cherā nemiḫande* ? » (Pourquoi Hasan ne rit-il pas ? »

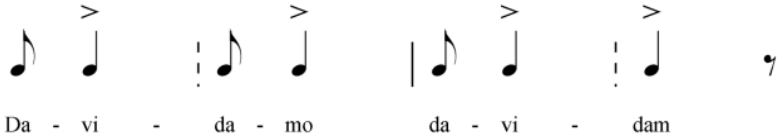
Le seul autre changement dans le rythme de ce groupe a lieu lorsqu'il s'agit des séries fractionnées à peu de syllabes avec des fragments de caractère répétitif où une seule valeur rythmique, noire ou noire pointée, remplace le rythme habituel (transcription 27).



Transcription 27 : « *Dār dār ḫabar dār* » (Tion, tion, attention)

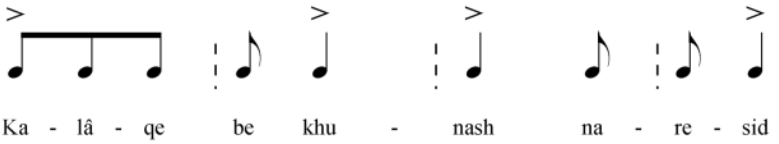
En dehors de ces cas le groupement 2 reste toujours inchangé.

Quant au quatrième groupement, dans le cas du premier modèle où il est incomplet, comportant une seule syllabe (ce qui est, d'ailleurs, la majorité des cas), il n'accepte, normalement, qu'une seule valeur rythmique qu'on peut transcrire par une noire ou une croche (transcription 28).



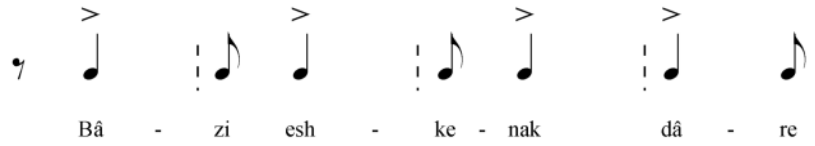
Transcription 28 : « *Davidam o davidam* » (J'ai couru et j'ai couru)

Lorsque ce quatrième groupement est complet (deuxième modèle), le rythme est toujours comme suit : ♪ ♩ (transcription 29).



Transcription 29 : « *Kalāqe be ḫunaš naresid* » (Le corbeau n'est pas arrivé chez lui)

De fait, le rythme change seulement dans un poème où les séries commencent par une anacrouse (transcription 30).



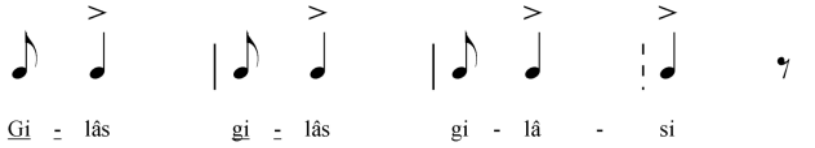
Transcription 30 : « *Bāzi ‘eškenak dāre* » (Le jeu a des hauts et des bas)

Dans les séries à nombres restreints de syllabes (3% des cas) ce groupement reste vide (troisième modèle). Le rythme à trois croches est inexistant dans ce groupement.

2.2.3. Les syllabes ambivalentes

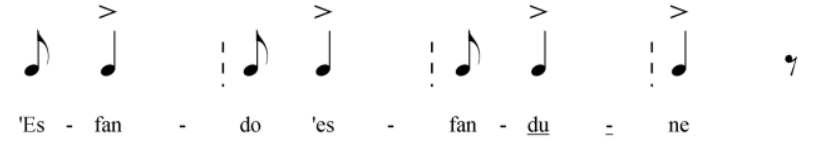
Les paramètres instables sont les deux autres groupements et les syllabes de forme cv:. Ces dernières peuvent être longues ou courtes, selon leur position et la nature de la syllabe avec laquelle elles partagent le rythme d'un groupement.

Lorsqu'elles figurent dans un groupement avec une syllabe fermée, elles sont, en règle générale, courtes (transcription 31).



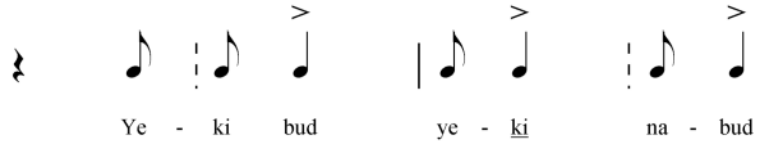
Transcription 31 : « *Gilās gilās gilāsi* » (Cerise, cerise, "cerisé")

Quelques exceptions sont toutefois repérables (transcription 32).



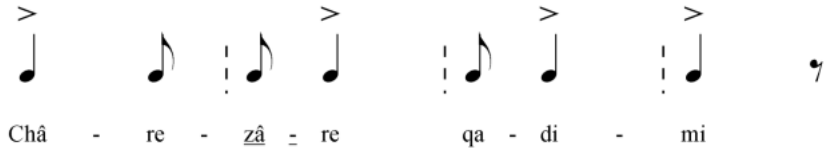
Transcription 32 : « *'Esfand o ‘esfanduneh* » (Rue sauvage et le grain de la rue sauvage)

Lorsqu'elles figurent avec les syllabes courtes, c'est-à-dire avec les cv, elles s'approprient la valeur longue des groupements (transcription 33).



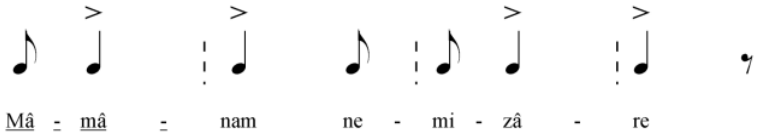
Transcription 33 : « *Yeki bud yeki nabud* » (Il était une fois)

Mais, lorsqu'elles figurent dans un groupement avec les syllabes brèves de forme cv qui – en bénéficiant des licences énumérées ci-dessus – peuvent durer comme des syllabes longues, elles se scandent – dans les groupements stables – sur les croches (transcription 34).

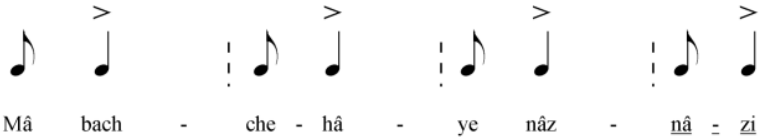


Transcription 34 : « *Chārezār-e qadimi* » (L'ancienne pièce de 4 rials)

Dans les cas où deux syllabes de forme cv: apparaissent dans un groupement, le modèle rythmique s'impose. Autrement dit, ces syllabes seront scandées sur le rythme croche/noire ♪ ♩, – valable pour tous les groupements et inchangé pour les groupements 2 et 4 – et sur le rythme noire/croche ♩ ♪ – valable uniquement pour les premier et troisième groupements. Pourtant, le premier rythme est prédominant, comme dans les exemples des transcriptions 35 et 36.



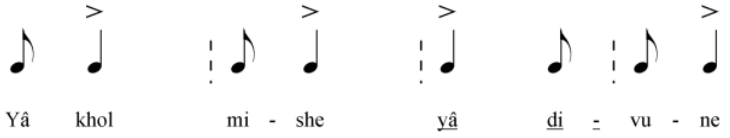
Transcription 35 : « *Māmānam nemizāre* » (Ma maman ne me permet pas)



Transcription 36 : « *Mā bachchehā-ye nāznāzi* » (Nous, les enfants doux)

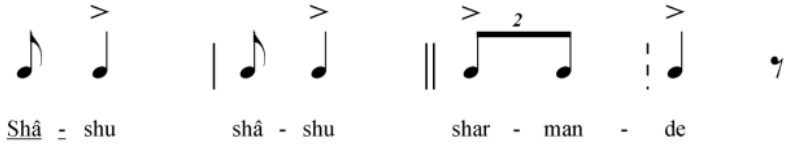
Il est difficile de savoir dans quelles conditions on préfère le rythme noire / croche au rythme croche/noire pour les groupements 1 et 3. Il semble, pourtant, que les cā (consonne plus la voyelle ā) aient tendance à confirmer leur supériorité sur le plan de la durée par rapport aux ci (consonne plus la voyelle i) et cu (consonne plus la voyelle

u). Les mots *jāru* et *bāzi* dans plusieurs séries, lorsqu'ils ne sont pas dans les groupements 2 et 4, sont scandés sur le rythme noire/croche (voir également la transcription 37).



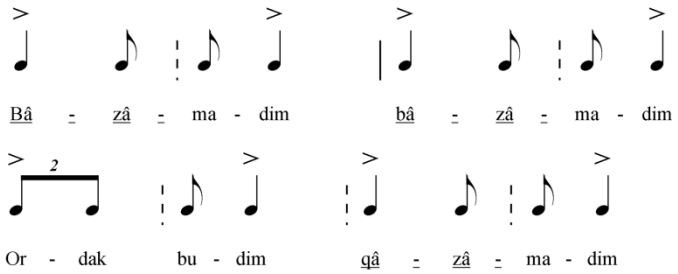
Transcription 37 : « *Yā ḫol miše yā divuneh* » (Elle devient soit dingue soit folle)

La seule exception à cette règle est la série de la transcription 38.



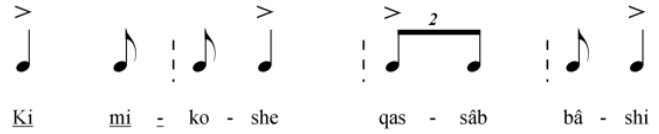
Transcription 38 : « *Šāšu šāšu šarmandeh* » (Pisseux, pisseux, le honteux)

Mais le fait que, dans presque tous les cas, les deux syllabes de forme cā sont scandées sur le rythme noire/croche (des exceptions sont, entre autres, les exemples précités ***māmā****nam nemizāre* et ***Bālā*** *raftim māst bud*) est inexplicable (voir la transcription 39).

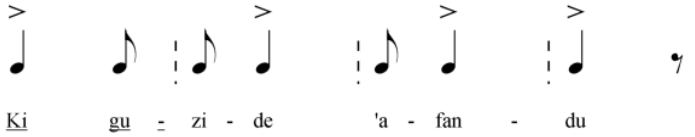


Transcription 39 : « *Bāz āmadim bāz āmadim / 'Ordak budim ġāz āmadim* » (Nous sommes revenus, nous sommes revenus / Nous étions canards, nous somme revenus oies)

De même, on ne peut pas savoir pourquoi, dans les séries suivantes, on a préféré scander la syllabe *ki*, plutôt que les syllabes *mi* et *gu*, sur la noire (transcriptions 40 et 41).



Transcription 40 : « *Ki mikoše qassāb bāši* » (Qui va le tuer ? – Le boucher)



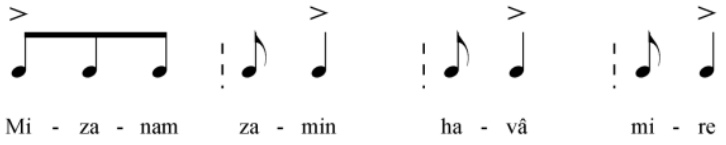
Transcription 41 : « *Ki guzideh ʻAfandu* » (Qui a pété ? - ʻAfandu)

2.2.4. Les groupements instables

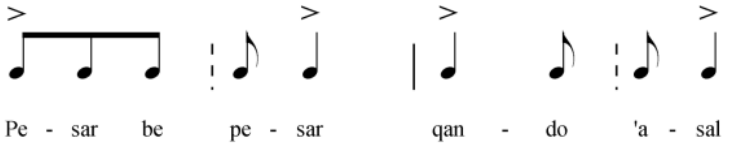
Les groupements instables, 1 et 3, peuvent être affectés, dans les mesures que nous avons expliquées jusqu'ici, par la quantité des syllabes. Ils acceptent les rythmes suivants : ♪ ♩, ♩ ♪, ♪ ♩ ♩, ♩. ou ♩ 𝄾, de même que ♪ ♪ ♪. Les exemples ont déjà été cités au cours des paragraphes précédents.

2.3. Le rythme à trois croches

Le rythme à trois croches efface toute inégalité entre les quantités des syllabes. Les syllabes fermées, ouvertes, courtes ou longues peuvent apparaître sous ces croches (transcriptions 42 et 43).



Transcription 42 : « *Mizanam zamin havā mire* » (Je le tape contre le sol, il remonte en l'air)

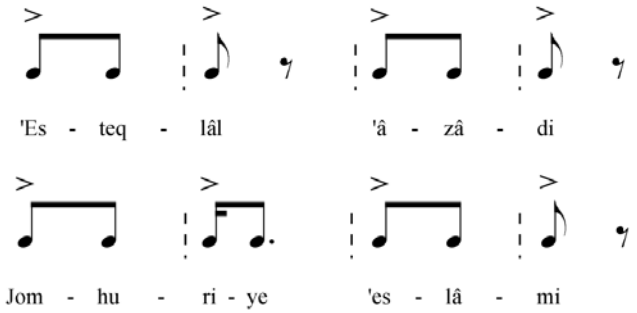


Transcription 43 : « *Pesar be pesar qand o ʻasal* » (Garçon avec garçon, sucre et miel)

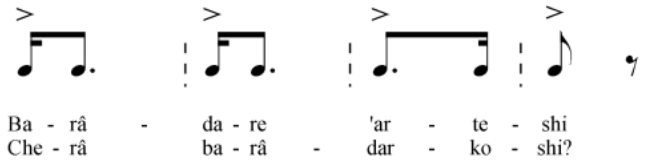
En outre, ce rythme ne se place jamais dans le quatrième groupement, tandis que son apparition dans le deuxième groupement est extrêmement rare et qu'il est fréquemment utilisé dans les deux autres groupements.

2.4. Les séries binaires

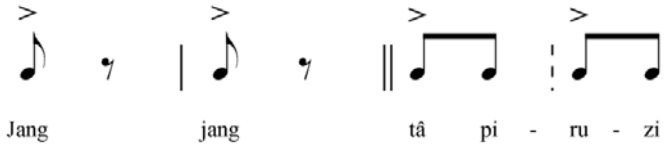
Peu nombreuses, ces séries ont des usages particuliers. En fait, les rythmes ternaires sont liés au léger, au comique, à la satire et à l'enfantin. Dès que l'on passe au sérieux, ce rythme cède la place au rythme binaire. Les slogans des manifestations politiques ne se scandent jamais sur les rythmes ternaires, de même que les paroles scandées comportant les noms des personnages religieux. On peut catégoriser ces séries selon des modèles homologues à ceux des rythmes ternaires mais, compte-tenu du nombre restreint des séries, une telle entreprise sera sans intérêt. En voici quelques exemples :



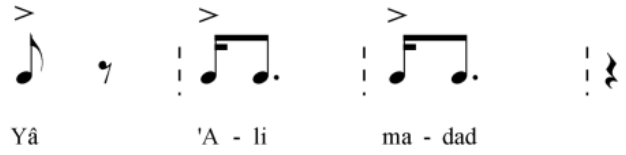
Transcription 44 : « *'Esteqlāl 'āzādi jomhuri-ye 'eslāmi* » (Indépendance, liberté ! République islamique !)



Transcription 45 : « *Barādar-e 'arteši / Cherā barādarkoši* ? » (Frère militaire ! Pourquoi tuer tes frères ?)



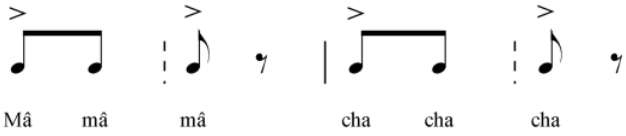
Transcription 46 : « *Jang jang tā piruzi* » (Guerre, guerre, jusqu'à la victoire)



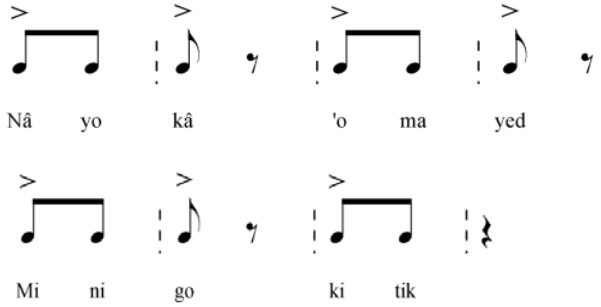
Transcription 47 : « *Yā ʻAli madad* » (Ô ! ʻAli ! à l'aide ! »

On voit nettement qu'ici les quantités des syllabes sont plus stables que dans le cas des séries ternaires. Les syllabes de forme cv: sont régulièrement longues et les autres syllabes suivent, également, les règles de la prosodie classique[6] .

Par ailleurs, il y a des séries binaires composées de syllabes sans signification. Là, on est strictement dans le domaine de la rythmique enfantine de Brăiloiu : aucun accouplement de valeurs rythmiques inégales dans les groupements, aucune influence de la nature des syllabes sur les rythmes. C'est un autre témoin du rôle important de la quantité des syllabes dans la détermination du rythme des séries étudiées jusqu'ici, car visiblement, dès qu'on sort du domaine de la langue persane, la nécessité d'avoir des durées inégales dans les groupements ne s'impose plus :

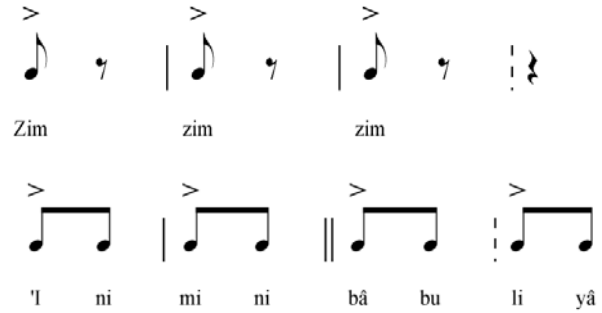


Transcription 48

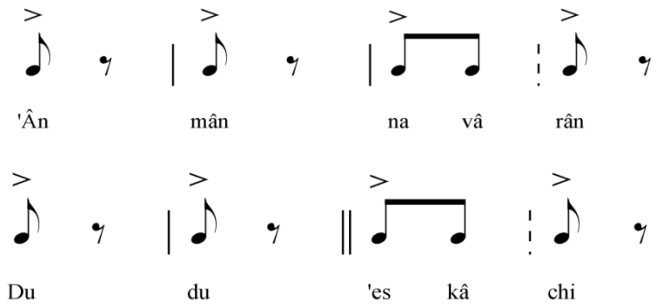


Transcription 49

[6] La syllabe *ri* dans le mot *jomhuri-ye* serait considérée, dans la prosodie classique également comme une syllabe courte, car elle est suivie d'une syllabe commençant par *y*. Tel est aussi le cas des syllabes *bi* dans *biyā, ḫi* dans *ḫiyār*, etc.

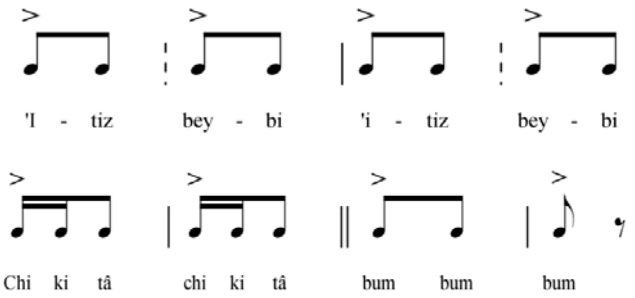


Transcription 50



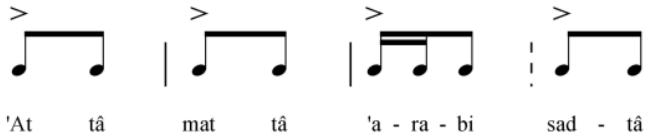
Transcription 51

Parfois on rencontre des mots en anglais mêlés avec des syllabes sans signification, et cela, en principe, dans les séries récentes :



Transcription 52

Dans d'autres cas, seulement la moitié de la série est composée de syllabes non significatives, tandis que toute la série est affectée par la nécessité rythmique qu'elles imposent, comme par exemple dans la série unique suivante[7] :

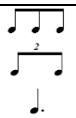
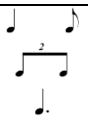
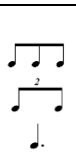
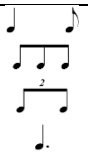
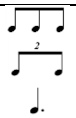


Transcription 53 : « *'Attâ, mattâ, 'arabi, sadtâ* » (Attâ, mattâ, l'arabe, une centaine)

3. Récapitulatif

Sans prendre en compte les exceptions, le tableau n° 1 montre les modèles ternaires principaux avec leurs variantes.

Tableau 1

	Groupe 1	Groupe 2	Groupe 3	Groupe 4
Modèle 1				
Variantes		(dans les séries fractionnées)		
Modèle 2				
Variantes				
Modèle 3				
Variantes		(dans les séries fractionnées))		

[7] Pour plus de détails et certains cas particulier, voir Fatemi, 1998.

Les rythmes dans les groupements et leurs syllabes correspondantes sont montrés dans le tableau n° 2 (là aussi sans prendre en compte les exceptions).

Tableau 2

	Groupes 1 et 3	**Groupes 2 et 4**
Rythme		
Syllabes	SF cv cv: (cv) cv: SF ci cv: cu	
Rythme		
Syllabes	cv: SF cv cv: cv cā cv: (cv) cv (gr. 3)	cv cv: ou SF cv: (cv)
Rythme		
Syllabes	SF SF	
Rythme		
Syllabes	toutes	
Rythme		
Syllabes	SF, cv:, (cv) (gr. 3)	SF, cv:, (cv)

On peut faire les remarques suivantes :

1- L'emplacement des syllabes strictement stables désigne le rythme des groupements instables (1 et 3) :

- dans ces groupements, selon que les SF (syllabes fermées) occupent la première ou la deuxième place, la première ou la deuxième valeur rythmique sera noire ;

- deux SF dans un groupement instable donnent naissance à un rythme binaire à deux valeurs égales ;

- selon que les cv occupent la première ou la deuxième place, la première ou la deuxième valeur rythmique de ces groupements sera croche. Elles n'apparaissent en leur forme longue (montrée entre parenthèses (cv) dans le tableau) que lorsqu'il y a deux cv dans un groupement instable ;

- les syllabes ambivalentes, les cv:, selon qu'elles apparaissent avec une SF ou avec une cv seront scandées sur une croche ou sur une noire ;

- lorsqu'il y a deux cv: dans un groupement instable le rythme croche/noire se transforme en noire/croche si une cā occupe la première place ;

- les cv qui apparaissent avec une cv: dans les groupements instables n'ont aucune raison de bénéficier de leurs licences afin d'être scandées comme des syllabes longues ; elles laissent les noires, qui peuvent librement se déplacer dans ces groupements, pour les cv:.

On voit donc bien que dans ces groupements instables les syllabes ont à la fois l'occasion de confirmer leur quantité et la possibilité de changer le rythme autant que cela est possible.

2- Tout au contraire dans les groupements stables :

- on évite d'avoir une syllabe strictement longue (une SF) à la première place pour ne pas être obligé de changer le rythme ;

- les cv: perdent beaucoup de leur « personnalité ». La différence entre cā, d'une part, et ci et cu, d'autre part, s'efface. Toute combinaison cv:/cv: est scandée sur le rythme croche/noire ;

- les cv qui apparaissent à la deuxième place où la première est occupée par une cv:, et qui peuvent bénéficier de leurs licences, n'hésite pas à le faire en laissant la croche initiale pour la cv:.

En ce qui concerne les rythmes à trois croches et à une noire pointée, leur apparition dépend du nombre de syllabes dans la série et du choix du modèle. Comme nous l'avons déjà dit, toutes sortes de syllabes peuvent être scandées sur le premier rythme (le premier rythme –le rythme à trois croches– n'apparaît, d'ailleurs, pas dans les groupements stables). Les noires pointées acceptent, par contre, toute syllabe qui peut être considérée longue, surtout les SF.

4. Un dernier mot

Ce genre de comptine scandé qui était le sujet principal des études de Brăiloiu sur la rythmique enfantine a beaucoup préoccupé les spécialistes de la prosodie persane qui

ont essayé de trouver ses principes métriques. Là, se sont posées deux problèmes : premièrement presque tous les chercheurs ont classifié ses comptines avec les poèmes non-*'aruḍi* (à métrique non-quantitative) préislamiques et postislamiques dans une seule et même catégorie ; deuxièmement, aucune hypothèse sur la nature métrique de ces poèmes non-*'aruḍi*, n'a fait l'unanimité dans ce domaine. Les avis sont très différents. Pourtant, il semble que l'un d'eux, s'appuyant uniquement sur le nombre de syllabes comme principe métrique, soit aujourd'hui une théorie caduque[8], car les chercheurs sont de plus en plus nombreux à douter de la possibilité de faire sentir un mètre, une mesure quelconque, rien que par le respect d'un nombre fixe de syllabes dans tous les vers d'un poème : il faut, de plus, un certain ordre d'accentuation et/ou de césures (Meillet 1900, p. 270, Elwell-Sutton, 1976, p. 180, Nātel-Ḫānlari, 1994, p. 62). Certains chercheurs, par ailleurs, ont insisté sur le principe d'accentuation (Henning, 1950 et 1942), mais, comme l'a remarqué Elwell-Sutton (1976, p. 181) : "[...] one's confidence in this promising analysis [celle de Henning (1942) selon laquelle il y a trois accents dans les vers d'un fragment de l'Avesta] is a little shaken when one finds that another scholar, Hertel [*Beitraeger zur Metrik,* p. 77-78], pursuing the subject on rather similar lines, accents the same verses not merely on different syllables, but with as many as four or five stresses". Les difficultés que pose la lecture des textes de l'antiquité pour désigner l'emplacement et le nombre des accents ont été soulignées par Shaked (1970, p. 395-396), Boyce (1954, p. 54) et Utas (1975, p. 404).

Quant à la césure, presque tous les chercheurs lui ont assigné un rôle plus ou moins important dans la versification des poèmes à métrique non-quantitative : Meillet (1900, p. 272), Benveniste (1930, p. 204), Henning (1950), Shaked (1970, p. 404-405), Lazard (1970) et Nātel-Ḫānlari (1994). Mais Elwell-Sutton (1976, p. 180) reste sceptique à cet égard : "This caesura in fact seems to be widely adopted as the basis not only of Avestan and Middle Iranian verse, but also of Sanskrit. Yet it is difficult to see what metrical role it can play, especially as it means no more than the end of a word somewhere near of the middle of the line."

Le rôle de la musique dans la formation métrique des poèmes préislamique n'a pas été négligé par les chercheurs. Henning (1942, p. 52) semble être d'accord avec H. Weller sur son hypothèse selon laquelle "Musical rhythm formed the basis of the Avestan [...] metres". Shaked (1970, p. 397) est plus précis à cet égard, lorsqu'il parle de la poésie manichéenne parthe: "It is possible, for example, that each poetic composition was attached to a definite melodic accompaniment or to a specific tune, which influenced the rhythmic pattern without setting it within too rigid a scheme", hypothèse estimée vraisemblable par Lazard (1985, p. 371).

Pour résoudre le problème il faut d'abord distinguer les comptines (et aussi d'autre paroles scandées) des poèmes (à proprement parler) préislamiques et postislamiques.

[8] Voir Bahār, 1972, Ṣafā, 1984, Qazvini, 1984, Šafi'i-Kadkani, 1991 et Benveniste, 1930 et 1932. Šafi'i-Kadkani a changé d'avis par la suite et Benveniste n'exclut pas totalement le principe accentuel dans les mètres de la poésie populaire (1932, p. 292).

Les règles métriques de ces deux catégories ne sont pas nécessairement les mêmes. La première étude importante de ce genre était celle de Vahidiyān-Kāmyār (1978/1357) qui a tenté, courageusement, d'attribuer aux paroles scandées tous les principes, mais modifiés, de la métrique quantitative de la poésie classique[9]. Récemment une autre tentative pour expliquer la nature métrique des paroles scandées a été faite par Tabibzādeh (1382/2003) qui a abouti à des résultats pas très éloignés de ceux du présent article.

Il faut dire pourtant qu'aucune de ces études n'arrive à donner des explications tout à fait convaincantes et que les principes de la rythmique enfantine découverts par Constantin Brăiloiu restent de loin les outils les plus efficaces et les plus facile d'accès pour comprendre la métrique des comptines persanes et d'autres paroles scandées dans cette langue. La métrique de la poésie populaire de l'Iran s'explique par un compromis entre un cadre rythmique imposé et la quantité des syllabes. Les règles de cette métrique se comprennent donc lorsqu'on découvre dans quelle mesure et sous quelles conditions l'un de ces deux paramètres influence (ou peut être influencé par) l'autre.

Bibliographie

'ADIB-ṬUSI, M. A., 1332/1953 *Rābeṭe-ye owzān-e še'r-e fārsi bā owzān-e tarāneh-hā-ye maḥalli* [Le rapport entre les mesures de la poésie persane et ceux des chansons régionales], Tabriz.

BAHĀR, M. T., 1351/1972, *Bahār va 'adab-e fārsi* [Bahār et la littérature persane], v.1, Téhéran, Ketab-hā-ye Jibi,.

BENVENISTE, E., 1930, « Texte du Draxt Assurik et la versification Pehlevi », *Journal Asiatique*, v. 2, CCXVII, oct./déc., p. 193-225, et aussi v. 2, CCXX, 1932, p. 245-93, et *RHR,* CVI, 1932.

BENVENISTE, E., 1932, « Le mémorial de Zarér », *Journal Asiatique*, avril/juin 220/2, p. 245-93.

BOYCE, M., 1954, *The Manichaean Hymn-Cycles in Parthian*, London, SOAS.

BRĂILOIU, C., 1956/1973, « La rythmique enfantine », *Problèmes d'ethnomusicologie,* édité et préfacé par G. Rouget, Minkoff-Reprint, Genève.

ELWELL-SUTTON, L. P., 1985, "'Arūż", *Encyclopedia Iranica*, Columbia, Columbia University and Center of Iranian Studies.

ELWELL-SUTTON, L. P., 1976, *The Persian Metres,* London, Cambridge University Press.

FATEMI, S., 1998, « Rythmique enfantine et métrique poétique populaire en Iran », mémoire de DEA, Université Paris X, Nanterre.

[9] Quant à l'étude importante d'Adib-Ṭusi (1953/1332), cet auteur a essayé, encore une fois et non pas d'une façon convaincante, de montrer la compatibilité avec les principes de la métrique accentuelle, complétés par l'importance de la césure, de tous les poèmes non-*'aruḍi* sans distinction de période et de genre.

HEDÂYAT, S., 1344/1965, "Tarāneh-hā-ye ‘āmmiyāneh" [Chansons populaires], *Nevešteh-hā-ye parākandeh*, Téhéran, ‘Amir Kabir.

HENNING, W. B., 1942, "The Disintegration of the Avestic Studies", *Transactions of the Philological Society*, 41 (1), p. 40-56.

HENNING, W. B., 1950, "A Pahlavi Poem", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 13 (3), p. 642-8.

LAZARD, G., 1970, « Ahu-ye Kuhi, le chamois d'Abu Hafs... et les origines du Robai », *W. B. Henning Memorial Volume*, London, Asia Major Library, Lund Humphries, p. 238-244.

LAZARD, G., 1985, « La métrique de la poésie parth », *Acta Iranica,* 2e série, v. XI, Leider Papers in Honour of Professor Mary Boyce, p. 371-399.

LORTAT-JACOB, B., 1992, « La berceuse et l'épopée : questions de genre », *Revue de musicologie,* 78 (1), p. 5-25.

MALLÂḤ, Ḥ., 1367/1988, *Peyvand-e musiqi va še'r,* Téhéran, Faḍā.

MCLEOD MARSH, K., 2008, *The Musical Playground: Global Tradition and Change in Children's Songs and games*, New York; Oxford University Press

MEILLET, A, 1900, « La déclinaison et l'accent d'intensité en Perse », *Journal Asiatique*, Mars/Avril.

MESGARNEZHÂD, J., 1370/1991, *Moḫtaṣari dar šenāḫt-e ‘elm-e ‘aruḍ* [Une introduction à la prosodie], Téhéran, Dānesgāh-e Allāme Tabātabāyi.

NATEL-ḪANLARI, P., 1373/1994, *Vazn-e še'r-e fārsi* [La métrique de la poésie persane], Téhéran, Ṭus.

QAZVINI, M., 1363/1984 , *Bist maqāleh* [Vingt articles], Téhéran, Donyā-ye Ketāb.

ṢAFÂ, Ḏ., 1363/1984, *Tāriḫ-e ‘adabiyyāt dar Iran* [L'histoire de la littérature de l'Iran], v. 1, Téhéran, Ferdowsi.

ŠAFI'I-KADKANI, M. R., 1370/1991, *Musiqi-ye še'r*, Téhéran, Āgāh.

SHAKED, S., 1970, "Specimens of Middle Persian Verse", *W. B. Henning Memorial Volume*, London, Asia Major Library, Lund Humphries.

ṬABIBZADEH, O., 1382/2003, *Taḥlil-e vazn-e še'r-e ‘āmmiyāneh-ye fārsi, hamrāh-e siṣad qat'e še'r-e ‘āmmiyāneh* (The Analysis of Meter of Folk Persian Poetry, with 300 folk verses), Téhéran, Nilufar.

UTAS, B., 1975, "On the Composition of the Ayyātkār ī Zarēran", *Acta Iranica,* 2e série, v. II, Monumentum H. S. Nyberg.

VAHIDIYÂN-KÂMYÂR, T., 1357/1978, *Barresi-ye vazn-e še'r-e ‘āmmiyāneh-ye fārsi* [Étude sur la mesure de la poésie populaire persane), Téhéran, Āgāh.

Résumés

François Picard, *Du protocole d'analyse rythmique à la méta-analyse*

Sans nécessairement opter pour la quête d'une théorie universelle, la pratique universitaire impose de concilier les approches internes des phénomènes rythmiques et une compréhension externe, indispensable à la validation. On propose ici de repartir des enregistrements audio, de les faire entendre, de les décrire et de les découper. Leur présentation synchrone avec des éléments de visualisation va ainsi permettre de faire entendre à l'autre ce que l'expert perçoit, et ce qu'il sait.

Mots-clés : Rythme. Mesure. Interculturalité. Analyse. Performance. Aksak.

Jean Lambert, *Un rythme pour empêcher de danser ? Les aksaks additifs et modulaires dans la musique yéménite*

Cet article concerne les rythmes à pulsations irrégulières ou bichrones (habituellement désignés en musicologie comme « aksaks ») dans la musique au Yémen. Ma réflexion prend pour point de départ la pratique d'un musicien yéménite qui, dans les mariages, introduit volontairement dans un cycle aksak une ou plusieurs pulsations supplémentaires afin d'empêcher les convives de danser et les obliger à *écouter* sa musique. De cette particularité née de la tension artistique (et sociale), entre la danse et la musique, émerge en toute lumière la propriété musicologique caractéristique des rythmes aksaks : leur irrégularité. Quelles formes celle-ci peut-elle revêtir ? Jusqu'où peut-elle aller dans le raffinement esthétique ? Et quelles fonctions peut-elle remplir ? Après avoir exposé les caractéristiques des deux principaux cycles rythmiques à pulsations irrégulières, à 7 temps et à 11 temps existant dans le Chant de Sanaa, l'article décrit ces mécanismes d'ajout, de soustraction et de répétition d'une ou plusieurs pulsations chez Yaḥyā al-Nūnū et chez Aḥmed ʻUšayš, deux musiciens qui exprimaient leurs objectifs esthétiques de manière relativement explicite. L'article examine également un procédé de composition qui transforme un cycle aksak en un rythme binaire par expansion d'une de ses pulsations irrégulières, également en vue de produire un certain effet sur l'auditeur (chez Moḥammed al-Ḥāriṭī). Ces procédés que je qualifie de « modulaires » permettent d'approfondir la théorie de ces rythmes irréguliers depuis leur découverte en Europe centrale : ils convergent avec la notion de « rythme additif » telle que celle-ci avait été formulée par les musicologues Djoudjeff, Stoin et Bartók, avant l'adoption du terme aksak par Constantin Brăiloiu. Plus globalement, ils ouvrent les rythmes aksaks sur les autres formes de rythmes car, selon l'expression de Curt Sachs, ceux-ci ne sont pas « sans portes ni fenêtres ». L'étude des aksaks en relation avec la poésie chantée soulève la question du rapport qu'ils entretiennent avec la métrique poétique dans les premiers écrits théoriques arabes (notamment chez Avicenne et Farābī). Cette profondeur historique nous permet de mieux comprendre ce paradoxe : comment un musicien peut introduire de l'irrégularité dans la régularité, ainsi que de la régularité dans l'irrégularité, au point d'empêcher ses auditeurs de danser ?

Mots-clés : Aksak, Rythme additif. Métrique poétique. Avicenne. Yémen.

Nidaa Abou Mrad, *Polymorphisme rythmique d'une hymne syriaque maronite ou comment gravir le Chemin de Croix en dansant ?*

Cet article est confronté à la problématique inhérente à la haute fréquence des hymnes syriaques de l'office de la Semaine Sainte maronite, dont le rythme est doublement stratifié, en ce sens qu'il peut être analysé à la fois comme procédant d'une bichronie 2/1, qui est attachée aux pulsations syllabiques et qui est propre au *giusto syllabique*, et d'une bichronie 3/2, qui agglomère les pulsations syllabiques au sein de pulsations métasyllabiques et qui est propre à l'*aksak*, selon la typologie établie par Constantin Brăiloiu. L'hypothèse avancée consiste à considérer cette double stratification rythmique comme une actualisation du syncrétisme esthétique qu'a réalisé saint Éphrem de Nisibe au IV^{e} s. entre le schème apollinien et le schème dionysiaque, en sorte que la strate *giusto syllabique* serait liée au première schème, tandis que la strate *aksak* dénoterait la deuxième strate. La validation de cette hypothèse repose sur une analyse morphophonologique rythmico-mélodique de la strophe-modèle commune à neuf hymnes de mesure 11/8, enregistrées par le maître de cette tradition, le Père antonin Maroun Mrad (1913-2009). Cette analyse procède de la sémiotique modale et permet de réécrire la surface de ces hymnes en termes de structures sous-jacentes. Ainsi la perspective diachronique/phylogénique du syncrétisme esthétique antique se trouve-t-elle réactualisée sous la forme synchronique/ontogénique d'une transformation qui opère en sémiotique grammaticale générative musicale entre deux strates morphologiques. C'est en ce sens que ces hymnes de la passion christique sont investie d'une dynamique de danse *dabkeh aksak* paysanne, qui inscrit l'enthousiasme de la résurrection christique dans le Chemin de Croix.

Mots-clés : Sémiotique modale. Aksak. Giusto syllabique. Esthétique musicale. Dyonysisme. Apollinisme. Passion christique. Hymne.

Sasan Fatemi, *Rythmique enfantine en Iran*

La rythmique enfantine iranienne est un cas particulier qui ne respecte pas au moins un des principes de la rythmique enfantine découverts par Brăiloiu. Alors que, selon Brăiloiu, la quantité des syllabes n'affecte pas les durées du rythme dans ce système, la rythmique enfantine iranienne est significativement affectée par la nature des syllabes. De plus, précisément à cause de cette même exception, cette rythmique est soumise à des règles plus ou moins strictes concernant la quantité des syllabes et le schéma rythmique de chaque groupe dans une série. En dépit de ces exceptions, les principes découverts par Constantin Brăiloiu restent de loin l'outil le plus efficace pour comprendre la métrique des comptines persanes et celle d'autres versifications musicalisées ; une métrique dont la nature a été pendant longtemps l'objet de débats entre les linguistes. Cet article a mis l'accent sur les séries valant 8, selon la terminologie de Brăiloiu, qui sont de loin, comme dans d'autres cultures, les séries les plus répandues dans la rythmique enfantine de l'Iran.

Mots-clés : Rythme enfantin. Comptine iranienne. Prosodie. Métrique persane. Constantin Brăiloiu. Quantité syllabique.

Abstracts

François Picard, ***titre en anglais***

The process described here did not derive from any ambition to resolve a supposed universal problem of rhythm. It was just developed in the contact between experts of various fields, trying to have each other understand what rhythm, pace, *tactus*, *tala, clave, jiezou,* was about. We propose to start from selected recordings, to describe it, edit it through cutting, inserting silences, making comparison and measurements. The document is then synchronised with visual analysis, including spectrograms, and possibly music notation. This process is opening the field to meta-analysis, by giving access to the material itself, to the tools used, and to the results.

Key words: Rhythm. Measure. Interculturalism. Analysis. Performance. Aksak.

Jean Lambert, ***A Rhythm to Forbid Dancing: the Additive and Modular Aksaks in Yemeni Music***

This article concerns the rhythms with an irregular pulsation, the "bichron" or "aksak" ones in the music of Yemen. My reflection started from the practice of a Yemeni musician who, sometimes in wedding parties, introduces in an aksak cycle one or several additional pulsations in order to forbid people to dance, and to compel them to *listen* to his music. From this particularity which was born from the artistic (and social) tension between dance and music, comes out in full light the most characteristic feature of the aksak rhythms : their irregularity. Which forms may they take? Until which degree of artistic refinery? And which functions can they fulfill? After having exposed the two main irregular rhythmic cycles in the Song of Sanaa, the 7 beats and the 11 beats, the article describes these mechanisms of adding, subtracting and repeating one or several pulsations in the music of Yaḥyā al-Nūnū and Aḥmed ʻUšayš, two musicians who were assuming their esthetic purpose. The article examines also another process which transforms an aksak cycle in a binary cycle by expending one of its irregular pulsations, here too with the purpose of creating a certain effect on the listener (in Moḥammed al-Ḥāriṯī's music). These techniques which I qualify as "modular" or "formulaic", allow us to elaborate more about the theory of the irregular rhythms. When they had been discovered in Eastern Europe at the beginning of the 20th century, they had been called "additive rhythms" by Bartók, Stoin and Djoudjeff. Thus, there is a convergence between our Yemeni material and these early observations, although it does not dismiss Brăiloiu's work which called them "aksak" later on. More widely, these mechanisms open the aksak system on the other forms of rhythm, as, according to Curt Sachs, this system is not "without doors nor windows". Moreover, the study of the aksaks in relation to the sung poetry raises the question of the relation they entertain with poetic meters in the

first writings on Arabian music (mainly Avicenne and Fārābī). This historical depth allows us to better understand this paradox: how a musician can introduce irregularity in the regularity of rhythm (and vice versa), to the extend that he is able to forbid his audience to dance?

Key words: Aksak. Additive rhythm. Poetic metric. Avicenne. Yemen.

Nidaa Abou Mrad, *Rhythmic Polymorphism of a Syriac Maronite hymn or how to climb the Way of Cross while dancing?*

This article concerns the problem of high frequency of the Syriac hymns of the Maronite office of the Holy Week, whose rhythm is doubly stratified, in the sense that it can be analyzed at the same time like a 2/1 bichron rhythm, which is attached to the syllabic irregular pulsation and which is specific to the *giusto syllabic* rhythm, and like a 3/2 bichron rhythm, which agglomerates the syllabic pulsations within an irregular metasyllabic pulsation and which is specific to the *aksak* rhythm, according to the Constantin Brăiloiu typology. The hypothesis considers this double rhythmic stratification as an actualization of the aesthetic syncretism which saint Ephrem carried out in the 4th century between the Apollonian and the Dionysian schemas, so that the *giusto syllabic* rhythm layer would be related to the first schema, while the *aksak* rhythm layer would indicate the second schema. The validation of this assumption rests on rythmico-melodic morphophonological analysis of the stanza-model which is commune to nine 11/8 measured hymns recorded by the Master of this tradition, the Antonine Father Maroun Mrad (1913-2009). This analysis proceeds of modal semiotics and makes it possible to rewrite the surface of these hymns in terms of deep structures. Thus the diachronic/phylogenic perspective of the ancient aesthetic syncretism is actualized in the synchronic/ontogenetic form of a transformation which operates in generative musical grammatical semiotics between two morphological layers. It is in the sense that these anthems of Christ passion are stressed by a *dabkeh aksak* country dance, which registers the enthusiasm of Christ resurrection in the Way of Cross.

Key words: modal semiotics, aksak, giusto, musical esthetics, dyonysism, apollinism, Christ passion, hymn.

Sasan Fatemi, *Children's rhythms in Iran*

The Iranian children's rhythm is a specific case that does not follow at least one of the principles of children's rhythms discovered by Brăiloiu. While according to Brăiloiu the quantity of syllable does not affect the duration of the rhythm in this rhythmic system, the children's rhythms of Iran are significantly affected by the nature of the syllable. Moreover, precisely because of this same exception, Iranian children's rhythms are subject to more or less strict rules concerning the quantity of syllables and the rhythmic pattern of each group in a series. Despite of these exceptions, the principles discovered by Constantin Brăiloiu remain by far the most effective tool for understanding the metric of Persian nursery rhymes and other rhythmic verses, the metric of which was for long time the subject of debates between linguists. This

article has focused on the series of rhymes given the value of 8, according to Brăiloiu's terminology, which are, as in other cultures, the series by far the most widespread in Iranian children's rhythms.

Key words: Children's rhythm. Iranian nursery rhyme. Prosody. Persian metrics. Constantin Brăiloiu. Quantity of syllables.

Translittération phonétique des termes arabes et persans

Voyelles

a	◌َ	*u*	◌ُ	*i*	◌ِ	*ā*	ا	*ū*	و
ī	ي								

Consonnes

ʾ	ء	*z*	ز	*q*	ق	*b*	ب	*s*	س
k	ك	*t*	ت	*š*	ش	*g*	گ	*ṯ*	ث
ṣ	ص	*l*	ل	*j*	ج	*ḍ*	ض	*m*	م
ḥ	ح	*ṭ*	ط	*n*	ن	*ẖ*	خ	*ẓ*	ظ
h	ه	*d*	د	*ʿ*	ع	*w*	و	*ḏ*	ذ
ġ	غ	*y*	ي	*r*	ر	*f*	ف		

Normes de soumission des articles

1. Soumission des articles

Les articles soumis à la publication dans la *Revue des Traditions Musicales* doivent être envoyés sous forme électronique et format « .docx » (Word pour Windows version 2007) au directeur de la publication *RTM*, à l'adresse électronique suivante : nidaa.aboumrad@ua.edu.lb.

Langues acceptées pour la publication : français et anglais.

Les articles, sauf accord préalable avec la direction de la revue, doivent impérativement répondre aux normes définies ci-après.

2. Normes relatives au texte

Les articles (sauf en cas d'accord de la rédaction) ne doivent pas dépasser un total de 35000 signes (espaces compris), illustrations et exemples compris.

Le texte sera subdivisé en parties précédées de brefs intertitres, sans dépasser trois niveaux d'intertitres et sans numérotation automatique.

Il sera accompagné d'un résumé en français et en anglais, d'une dizaine de lignes chacun.

Le nom de l'auteur sera accompagné d'une note infrapaginale indiquant très brièvement ses titres et qualités.

3. Exemples musicaux, graphiques, encadrés, tableaux

Les exemples musicaux, graphiques, encadrés et tableaux seront numérotés et présentés de préférence sous format informatique TIF ou JPG en nuances de gris (8 bits), avec une résolution d'au moins 300 ppp (prière de ne pas utiliser les « dessins » dans Word).

Le texte de l'article comportera des renvois à ces exemples et illustrations, numérotés avec une légende après ou avant le paragraphe dans lequel ils sont mentionnés (Exemple 1, Légende), sans numérotation automatique.

Les citations d'œuvres protégées doivent être accompagnées d'une autorisation de reproduction que l'auteur se chargera d'obtenir au préalable.

4. Références bibliographiques

Chaque article fournira les références bibliographiques précises des ouvrages cités sous forme d'une liste bibliographique suivant le texte. Les références à l'intérieur du texte sont fournies sous forme abrégée entre parenthèses, en mentionnant le

patronyme de l'auteur, suivi de la date de parution et de la (des) page(s) ; exemple (Auteur, 2001, p. xx-yz).

Les références complètes, rangées par classement alphabétique ascendant, et dates successives pour chaque auteur, répondront aux normes suivantes :

2.10. Bibliographie

Livres : NOM, Prénom(s), date et classement (a, b, c, …), *Titre*, précisions complémentaires éventuelles figurant sur la page de titre (par exemple concernant la préface, la traduction, etc.), lieu, éditeur, collection [renseignements complémentaires éventuels].

Articles : NOM, Prénom(s), date et classement (a, b, c, …), « Titre de l'article », *Nom de la revue* et numéro, tomaison si nécessaire (date), lieu, éditeur, pages (exemple : « p. xx-yz ») [renseignements complémentaires éventuels].

Chapitres dans un ouvrage collectif : NOM, Prénom(s), date et classement (a, b, c, …), « Titre de l'article », *Nom de l'ouvrage collectif*, nom de l'éditeur ou directeur de la publication (suivi entre parenthèses de « éd. » ou « dir. »), lieu, éditeur, pages [renseignements complémentaires éventuels].

Anonymes, ouvrages collectifs intégraux ou actes de colloques : *Titre*, date, lieu, nom de l'éditeur ou directeur de la publication (suivi entre parenthèses de « éd. » ou « dir. ») [renseignements complémentaires éventuel].

Exemple de réédition :

Kitāb Mu'tamar al-Mūsīqā al-'Arabiyya. 1350 H – 1932 M [Livre du congrès de musique arabe. 1350 de l'Hégire – 1932, ère chrétienne], 1933 (R. 2007), Le Caire, Imprimerie Boulac, réédité au Caire par le Haut-conseil de la Culture.

2.11. Discographie

NOM, Prénom(s) (auteur, compositeur ou « improvisateur-interprète »), date et classement (a, b, c, ...), « Œuvre », titre du morceau si disponible, plage n° in « Titre de l'ouvrage », lieu, éditeur, « Nom de la collection », n° d'éditeur (référence commerciale), interprète (si autre que compositeur, l'interprète-improvisateur par exemple, étant assimilé au compositeur), instrument, interprète, année d'enregistrement, support, éditeur (publications), année de publication, durée [renseignements complémentaires éventuels]

2.12. Documentation électronique

Page web : NOM, Prénom(s), « Titre page », nom_page_web, consulté le [date de consultation : jour/mois/année].

Titres téléchargés : NOM, Prénom(s), « Titre page », nom_page_web, téléchargé le [date de téléchargement : jour/mois/année].

S'il y a lieu, les partitions, les manuscrits et autres archives seront regroupés dans une partie séparée de la bibliographie.

5. Autres conventions

Notation solfégique littérale : en italiques, avec des altérations éventuelles en indice supérieur et numéro d'octave en indice inférieur ; exemple « $sol^{\#}_{2}$ » pour « note sol dièse de l'octave numéro 2 ».

Apostrophes : « l'apostrophe » et non « l'apostrophe ».

Ne pas mettre les noms propres en majuscules (sauf la première).

Éviter les caractères gras, les soulignés, etc. : utiliser seulement les caractères romains (normaux) et italiques

Italiques :

- obligatoires : pour les mots non français ou anglais (selon la langue de l'article) ainsi que pour les abréviations latines référentielles (cf., id., ibid., etc.), à moins qu'ils ne soient totalement intégrés dans le texte ou dans la langue,
- pour tous les mots que l'on veut faire ressortir,
- les citations ne doivent pas être en italiques, les guillemets suffisent.

Guillemets :

- pour les articles rédigés en français, se conformer aux normes de l'Imprimerie nationale française qui recommande de n'utiliser que des guillemets doubles chevrons (« et »), éventuellement imbriqués les uns dans les autres (« « guillemets » dans les « guillemets » »), et d'éviter toujours les guillemets typographiques (" ou ‘) dont les anglo-saxons sont friands ;
- pour les articles rédigés en anglais. utiliser les guillemets dits anglo-saxons ;
- mettre la ponctuation après les guillemets.

Pour les articles rédigés en français, mettre des **espaces insécables** avant : le point d'exclamation, le point d'interrogation, le point-virgule, les deux points, les appels de notes de bas de page (espace insécable fine, ou en indice supérieur – voir ci-dessous), après l'ouverture et avant la fermeture des guillemets typographiques.

Les **majuscules** doivent être accentuées. Exemple : « À propos de la musique du … ».

Appels de note :

- les automatiser en numérotation continue sur tout le texte et en bas de chaque page,
- les mettre avant la ponctuation et après la fermeture d'un guillemet.

In memoriam Constantin Brăiloiu
(1893-1958)

La *Revue des Traditions Musicales* (alias *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* RTM) est un périodique scientifique annuel consacré aux traditions monodiques modales vivantes et/ou anciennes d'Asie occidentale et centrale, d'Afrique du Nord et d'Europe, et ce, dans une perspective musicologique générale et transdisciplinaire, qui met l'accent sur l'analyse musicale. La *RTM* est le fruit de la collaboration musicologique entre l'Université Antonine (Liban) et l'Université Paris-Sorbonne et, plus particulièrement, entre le Centre de Recherche sur les Traditions Musicales (CRTM, http://recherche.ua.edu.lb/crtm/), rattaché à la Faculté de Musique et Musicologie de l'Université Antonine, et l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus UMR 8223, France http://www.iremus.cnrs.fr/). Elle est coéditée par les Éditions de l'Université Antonine (EUA) et les Éditions Geuthner. Elle figure dans les bases de données scientifiques EBSCO et RILM.

Pour complément d'informations :

www.upa.edu.lb/editions-de-l-upa/periodiques/revue-des-traditions-musicales-des-mondes-arabe-et-mediterraneen-rtmmam.html

http://www.iremus.cnrs.fr/fr/collections-revues/revue-des-traditions-musicales-des-mondes-arabe-et-mediterraneen

http://www.geuthner.com/livre/revue-des-traditions-musicales-des-mondes-arabe-et-mediterraneen/988

20 €
ISSN en cours